

杨孝鸿 主编

中国时尚文化史

清民国新中国卷

张繁文　韩雪松 著

山东画报出版社

清初，清政府将满族的衣冠、饮食制度等推行全国，导致满族的梳发、长袍、马褂、马甲等在全国流行，满族的文化风尚融入中华文化的血液；清末，洋布、洋车、洋灯、洋火、洋油等洋玩意儿走进中国人的生活，中华时尚文化又融入了西方文化的元素。民国时期，穿西装、着旗袍、照相、跳舞、拉洋片、看电影等成为社会时髦。新中国成立后，人们用中山装、人民装、布拉吉、列宁装、绿军服等演绎自己心目中的时尚美；1980年代以后，卡拉OK、迪斯科、牛仔裤、喇叭裤风靡全国


ISBN 978-7-5474-0331-0

定价：23.00元

杨孝鸿 主编

中国时尚文化史

——清民国新中国卷

张繁文　韩雪松 著

山东画报出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国时尚文化史.清民国新中国卷/张繁文，韩雪松著.
—济南：山东画报出版社，2011.8
ISBN 978-7-5474-0331-0

Ⅰ.①中… Ⅱ.①张…②韩… Ⅲ.①文化史-中国
-近代-通俗读物②文化史-中国-现代-通俗读物
Ⅳ.①K203-49
中国版本图书馆CIP数据核字（2011）第057111号

策　　划　傅光中
责任编辑　李新宇
装帧设计　宋晓明
主管部门　山东出版集团有限公司
出版发行　山东画报出版社
　　　　社　　址　济南市经九路胜利大街39号　邮编 250001
　　　　电　　话　总编室（0531）82098470
　　　　　　　　　市场部（0531）82098479、82098476(传真)
　　　　网　　址　http://www.hbcbs.com.cn
　　　　电子信箱　hbcb@sdpress.com.cn
印　　刷　山东新华印刷厂潍坊厂
规　　格　160毫米×230毫米
　　　　　7.125印张　339幅图　140千字
版　　次　2011年8月第1版
印　　次　2011年8月第1次印刷
定　　价　23.00元

目录

第八章

尚古守旧与崇洋求新——清代时尚文化





在统治中国之前，满族在中国历史上一直默默无闻，偏安一隅。但是他们在部落争霸的硝烟以及畜牧狩猎的生活方式里，逐渐建立、健全了自己的衣冠、饮食等各项制度并形成了相应的习俗。在进行对全国的征服之途，他们一贯坚持着武力征服和文化征服的双重标准，在这方面他们从一开始是吸取了大金政权的深刻教训的，唯恐被汉文化一步步同化。而中国大地上的其他被征服民族，特别是汉族在满清的军事、文化政策推行中也与之进行了一连串拉锯式的反应，或顺从或反抗。但是最终的结果还是满清的枪杆子里出了政权，他们把自己传统的衣冠、饮食制度推行天下。从头上的顶戴、梳发，腰上的束带，再到脚上的鞋子都以满族穿戴为样本并强制推行全国，这样满清的衣冠制度深深影响了整个大清王朝。

从整个中国历史的进展来看，其他任何一个偏安民族尽管可以在武力上占有全国，但最后的结果不是被赶出中原就是在文化上顺应整个汉民族，清代统治者同样不能例外。清代中期以后，他们固守的文化习俗都要迎合汉文化传统，最终成为整个中国历史的一部分。在清代服装无疑最能代表这个朝代的时尚特征。长袍、马褂、马甲等在民间最为流行，它们顺应时代潮流，迎合时代习尚，在式样、颜色方面不断作出调整。在服装、服饰方面尽管早期的满清统治者对汉族传统保持警觉，而时代的发展则要求他们不得不适应汉族。当然，满清故有的习俗也作为中国文化基因的一部分而融入进中华民族的血脉。

在清代末期，由于西方文化的侵入，使中国传统文化受到强烈冲击，这是中国自古以来都没有遭遇过的大变局和大事件。特别是到了鸦片战争以后，中国的历史几乎成了一个“西风东渐”的历史，全国各地的习俗风尚均在欧风美雨的冲击下发生了很大的变化，特别是在沿海开放的港口城市。那里的洋货成了时髦，洋布、洋车、洋灯、照相、电影等逐渐成为他们生活的一部分，更成为他们效仿、欣赏的对象。至于为何洋玩意儿如此深入人心？一是在价值判断上国人把洋人武力的优越性转化为洋货的优越性，认为穿洋衣就显地位之尊、眼光之高；二是洋货的技术含量确高于中国传统的东西。在这方面洋布的风行全国是最好的证明，洋布在短短几年就成为全国的时髦品，它价格低廉、颜色鲜艳、更新快捷等特点是洋布取胜于传统织布的根本原因。

第一节

长袍马褂——清代早中期服饰时尚



三品朝服冠顶戴

“珍珠袍套属官曹，开禊衣裳势最豪”是清代的一句竹枝词，前句说的是清代官员的服装，后句说的是权贵乡绅的服装。清代官员的服饰打扮受制于清代的规章制度，不同等级官员都有相对应的服饰要求。可以这样说他们的穿着也就代表了他们的等级地位。贵族们最时尚的打扮就是马褂，马褂根据开衩的多少乃至颜色来标明身份，四开衩的最为尊贵，两个开衩则属于大多数百姓。

由于清代统治者属于偏安一隅的满族，相对于占主体地位的汉族，可以说是一个弱势文化对强势文化的占有。满清统治者为了长期占有全国并把自己的文化渗透进汉族乃至全国其他少数民族的血液中，他们在统治之初就进行了文化上的出击。他们在服装制度上做了一番全新改造，这主要表现于上至皇帝下到九品官员的衣冠制度上，大体包括如下：



貂皮嵌珠皇后冬朝冠



石青色缎穿米珠灯笼纹如意帽（皇帝穿便服时戴）



七品吉服冠顶戴

一是顶戴。顶戴是镶嵌在文武官员朝服冠和吉服冠上的宝石，它在清朝服饰制度中表明官员品级。按《清会典》规定，清朝从皇帝到各级官员，不管是礼服、吉服、常服，都要在冠顶上，嵌各色宝石和素金，表示出本人的品秩。比如，文一品，顶红宝石，文二品，顶珊瑚，文四品顶青金石，文五品，顶水晶。在清代顶戴是身份尊贵的象征，按规定只有官员和皇族才有资格享用，其他等级的人是没有资格佩戴的，但一些乡绅和士庶名流为了名利也想方设法弄个顶子戴上。



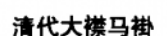
乾隆皇帝五彩绣明黄缎地云蝠十二章金龙吉服袍

二是服饰。除顶戴外，清统治者还对服饰作出一些规定。对诸王以下文武官吏、士人、军人及庶民服饰的质料、毛皮等作了具体规定和限制。如顺治九年(1652) 二月规定，举人、贡生、监生、生员准用各色素缎，但是貂皮、猞猁狲、白豹皮不准用。服袍，生员为蓝缎青边，其余均为青绸制作。服带，举人、贡生、监生为银衔明羊角圆版四块，生员为银衔乌角圆版四块。还比如《清会典》等规定：文一品，朝带缕金衔玉方版四，饰红宝石；文二品，朝带缕金圆版四，饰红宝石；文三品朝带缕花金圆版；文四品，蟒袍绣四爪八蟒，朝带银衔缕花金圆版四。此外对一些地位比较低的官吏，在穿着上也做了很多限制，若有人违反了这些规定，就要受到鞭责和没收衣物的处罚。

上述规章制度经历了一个由严到松的过程，由于从建立清政权开始到乾隆中叶，清代的经济水平发展到一个高度繁荣的阶段，民族矛盾也进入了一个相对缓和的时期，服饰制度逐渐松弛，社会风俗也由古朴转向奢侈。比如清初规定，四团、八团龙缎，是按照品级织造的，暗花补服的纹饰和颜色也都依品级而定。可是生活在乾嘉时期的昭裢记述说：“近日南中所绣朝服衣料，无论品级，皆用团龙各四。”[1]可见这时乡绅的衣饰已突破了礼法的限制。至于乡绅家中的女眷，奢侈僭越的情况更为严重，朝廷的禁令对她们来说更加软弱无力，“盖男子僭于

① (清) 昭梿《啸亭续录》卷三。





清代大襟马褂


清代琵琶襟马褂

外，法可以禁止，妇女僭于内，禁有所不及”。在她们的表率作用下，民间妇女也纷纷仿效。

纵观清代各种服饰，其中有一种服饰在男人社会中一直流行着，无论是在王公贵族中，还是在商人百姓中，它占据着时尚的中心，这就是长袍、马褂。长袍马褂和旗袍分别作为男子和女子的服饰在清代扮演了一个非常流行的角色。“入关之初，马褂仅限于八旗士兵穿用，后承平日久，骑射尚武之风渐衰，马褂作为一种普通服式开始走向民间，成为一种时尚。”[①]马褂的倍受追捧和式样沿革具有明显的时代特征。

早期人们一般把马褂穿在长袍衫之外，它长仅及于脐，袖口平。至康熙、雍正年间追捧者多起来，至嘉庆时，马褂往往用如意镶边，到咸丰、同治年间又做大镶大沿；光绪、宣统时，南方则将其减短至脐部之上。形制有长袖、短袖、宽袖、窄袖、对襟、大襟、琵琶襟等多种。


光绪年间绛色缂金水仙纹袷马褂

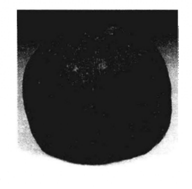
据《清稗类钞》的记录可见出马褂在清代的渐趋流行，它由早期的“众以为奇”发展到后来的服者渐众。其中说道：“马褂较外褂为短，仅及脐。国初唯营兵衣之。至康熙末，富家子为此服者，众以为奇，甚有为俚句嘲之者。雍正时服者渐众，后者无人不服，游行街市，应接宾客，不烦更衣矣。”[②]

不但马褂的形制和式样具有时

① 王凯旋、李洪权编著：《明清生活掠影》，沈阳：沈阳出版社2001年11月第1版，第305页。

②（清）徐珂《清稗类钞》第13册《帽饰·马褂》。

代特征，而且马褂的颜色也随时尚变化而变化。《啸亭续录》卷三说："自傅文忠征金川归，喜其便捷，名得胜褂。今无论男女燕服，皆着之矣。色料初尚天蓝，乾隆中尚玫瑰紫。末年，福文襄王好着深绛色，人争效之，谓之福色。近年尚泥金色，又尚浅灰色。夏日纱服，皆尚棕色，无贵贱皆服之。"①



六合如意帽

瓜皮帽本为元式头服，明代曾称之为"六合一统帽"，清代则称为"六合如意帽"，它为六瓣缝合而成的，上尖下宽，顶端缀以帽结。它是清代人们最常戴的一种帽子，它在清代各阶层都很流行，它与上身流行的马褂相对应，上至皇帝、高官，下至黎民百姓，他们头上都少不了瓜皮帽。



五彩金龙小朝袍

清人的衣饰继承了旗装的特征，长袍马褂不离身，体面大方。但为了行动方便，一般长袍是开衩的。普通人的只能开两个衩，而有皇族血统的贵族则开四个衩。清道光年间，京城有竹枝词唱道，"珍珠袍套属官曹，开禊衣裳势最豪"，说明清代长袍以开衩为贵。公共场合穿的长袍另配有"马蹄袖"，连在长袍的袖端，长可过手背。到清代中叶以后，带马蹄袖的长袍成为专门礼服。办公差、见长辈、谒要员、临喜庆场合行礼时，必须穿有马蹄袖



同治年间酱色江绸钉绫梨花蝶镶领边女夹坎肩



同治年间石青色纱绣水仙团寿纹袷坎肩



同治年间深藕荷色月季花纹织金缎小坎肩

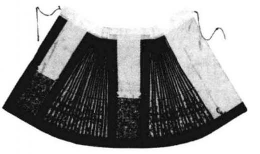
① （清）昭梿《啸亭续录》卷三。


红绸百褶裙


在裙腰间下缀绣花条凤尾

的长袍。

马甲也是清代流行于男人间的服饰，马甲又称为背心、坎肩。京师盛行一字襟马甲，又称巴图鲁坎肩儿。马甲最初只有王公、公主服用，后各部官员也逐渐服之。徐珂《清稗类钞》记曰：“各部司员见堂官往往服之，上加缨帽，南方呼之为一字襟马甲，例须用皮者，衬于袍套之中，觉暖，即自探手，解止排纽扣，而令仆代解两旁纽扣，曳之而出，藉免更换之劳，后且单夹棉纱一律风行矣。”[①]虽然马甲为王公、公主、各级官员所青睐，但是它并没有纳入进清代严格的服饰制度之内，在清后期，民间人人均可穿服，无论他们地位是尊是卑，是贵是贱。


光绪年间雪青暗花绸地三蓝绣花蝶褟干裙

满汉之间在服饰上进行着不断地互融，尤其是在女子服装方面。裙子一向主要是汉族妇女的衣着时尚，但是在清初，贵族妇女除了朝裙外，一般不穿裙子。到晚清妇女都爱穿裙子。汉族女子的百褶裙、橄榄裙、鱼鳞裙、凤尾裙、红喜裙、玉裙、月华裙、墨花裙等出现并流行起来，满足了清朝满族妇女对雍容华贵、体态大方的追求。随着满汉交融的进程，到清末逐渐向新式女装靠近。


白暗花绸彩绣人物花草马面侧褶裙

清代汉族妇女裙子主要流行过百褶裙、月华裙、弹墨裙、凤尾裙、鱼鳞百褶裙，其中咸丰、

①（清）徐珂：《清稗类钞》第13册《服饰类·巴图鲁坎肩》。

同治年间的鱼鳞百褶裙是当时最流行的裙子。它是在每褶间以线交叉相连，使其能展能收，展开时如鱼鳞，很是美丽。有诗描写了该裙子的流行："凤尾如何久不闻，皮棉单夹费纷纭，而令无论何时节，都着鱼鳞百褶裙。"①鱼尾百褶裙的特点决定了它极强的适应能力，无论是何季节、何天气都可以穿，此外这种裙子能展能收，适应各种场合而又不失美观大方。高格在《细说中国服饰》中说："这种裙子（鱼鳞百褶裙）能够张开也可以紧缩，张开的时候就像是鱼鳞一样，很受当时妇女们的喜爱。"②



穿旗袍的慈禧太后与光绪后妃等

凤尾裙也是一度流行过的裙子。由于这种裙子形式最为讲究，它配有飘带，走路的时候飘带随风而起，富有动感。此凤尾裙除了以其姿态美受人青睐外，它还以声音美而受人欢迎，因为凤尾裙在飘带下系有铃铛，走动的时候发出清脆的声响。可以说这种裙子的创造在形式上和声音上都极具特色。马面裙则两侧是褶，前为平幅，后为裙背，上有裙腰和系带，也极受喜欢。

旗袍更是清代女子流行的服装，旗袍的功能抵得上汉族女子的衣、裙、裤，它是用一整块衣料剪裁而成的，呈直筒状，上下连体。清军入关前的旗袍没有领子，马蹄袖，左衽大襟，衣服上下不取腰身，没有后来的曲线美。入关后，旗袍受汉族服饰影响，由之前的马蹄袖演变为平袖，日常的旗袍由四边开禊变为左右两边开禊甚至不开禊。此时的旗袍男女均可以穿，男士、女士旗袍的样式也差不多。到晚清、民国时期，旗袍有了不小变化，改为腰部收缩、下部开衩。此形式使满族女子显得体态修长、腰肢婀娜，特别是晚清、民国的旗袍，行动时更能展示女性的柔美丰韵。

在清末，旗袍以宽大为尚，多为平直线条，曲线少，腋部收线不明显，

① 李家瑞编：《北平风俗类征》，北京：商务印书馆 1937 年版。

② 高格著：《细说中国服饰》，北京：光明日报出版社 2005 年 9 月版，第 198 页。

裙长至足，但是随着西方启蒙思想的传播、封建统治的崩溃和思想界对礼教的批判，人们的思想得到了极大解放，展现女性体态也由矜持到外向再到大胆。所以服装也渐渐露出曲线美。辛亥革命后，汉族妇女也以穿旗袍为尚，经过多年对旗袍的一再改进，旗袍终于成了"国服"。

无论是旗袍、马褂，还是长袍、马甲这些服装都习装饰。这些装饰最初来源于花边，它多缝补在袖口、领口和下摆等容易破损的地方，具有实际功能。后来由原来的实际功能演化为具有纯审美功能的装饰，并且在清代满人妇女中间逐渐流行起来，并成为一种风潮，愈刮愈烈。比如女子的马褂，在交襟处、左右腋下以及对襟等处都经常作出如意云头式样的镶滚边，甚至镶很多道，有的是"三镶三滚"、"五镶五滚"，最夸张的竟然连衣服本身的质料都看不出来，只能看到镶边。这方面，北京的"十八镶"可谓登峰造极。徐珂《清稗类钞》有记载："京师妇女之滚条，道数甚多，号曰十八镶"，人们嬉之曰"鬼子栏杆遍体沿"。[①]据当时江苏巡抚对苏州地区风俗衣饰之训俗条约载："至妇女衣裙，则有琵琶、对襟、大襟、百裥、满花、洋印花、一块玉等式样，而镶滚之费更甚，有所谓白旗边、进白鬼子栏干、牡丹带、盘金间绣等各色。一衫一裙，本身紬（绸）价有定，镶滚之费，不啻加倍，且衣身居十之六，镶条居十之四，一衣仅有六分绫绸。"可见为了美观，人们是不在乎滚镶之费用是高是低的。

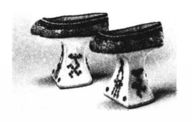

梳一子头、身穿衬衣的孝贞显皇后常服像

清代妇女特别是满汉妇女的服饰在清代初期都是极具民族特点的，到后来民族服饰之间开始出现相互渗透的现象，随着民族之间认同感的增加，服饰设计相互吸取融合，到晚清则形成了统一。

清代初期妇女流行一种螺旋式发髻，是当时很时髦的打扮。到了中期，汉族妇女又模仿满族宫女的发式，喜欢高髻，将头发分成两把，俗称叉子头，又在脑后垂下一绺头

①（清）徐珂：《清稗类钞》卷九〇。

发修成两个尖角，曰“燕尾”。再后来又流行平髻，平髻不但少妇喜欢而且老年妇女也喜欢，由于流行比较广，所以高髻几乎被完全取代。由于这种发髻最先流行于苏州的缘故，所以被称为苏州撅。当时有非常流行的竹枝词曰：“跑行老媪亦平头，短布衫儿一片油。长髻下垂遮脊背，也将新样学苏州。”

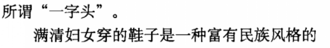


绣花盆底鞋

清代满族女子服装从头到脚都极富民族特点，又极能展现女性美。其发型，旗头称为“一字头”，或“两把头”、“如意头”，它是在头顶左右横梳二平髻，两髻中间有铁丝做的架子，头发就盘于架子上，顶部平行为“一”字，所谓“一字头”。



缠足妇女的尖头小弓鞋



满清妇女穿的鞋子是一种富有民族风格的旗鞋，旗鞋是一种木底高跟鞋，高及两寸，上大下小，状似马蹄，又似花盆，俗称马蹄底或花盆底。清夏仁虎《旧京琐记》这样说：“满清……履底高至四五寸，上宽下圆，俗谓之花盆底。”[①]木跟外包以白布，鞋帮处以刺绣装点、并缀以宝珠等饰物，极具美感。这种鞋由于鞋跟较高，走路犹如踩高跷一般，具有拔高身材的作用，使女子身材显得修长、苗条，所以清代女子走起路来特有一种婉约多姿的美。可以这样说满族妇女从头到脚都极具民族特点，也极能展现女性美。“一字头”比一般发髻高，旗袍使身体凹凸外显，旗鞋使女性身高增加，这样一身装束的女性尤其显得华贵优美。黄强在《中国服饰画史》中说：“旗装总体上却给人们一种旗女比以往历代妇女身材修长的感觉，这主要是因服饰掩饰的缘故，旗女脚登高底旗鞋



清代流行于西安的F底弓鞋

① （民国）夏仁虎：《旧京琐记》。



金嵌珠宝蝴蝶簪



“伏牛望月”金钗

（俗称“花盆底”、“马蹄底”），比普通女鞋高出二三寸；头梳旗髻（俗称“架子头”），比一般女子发髻高五六寸。旗女走路缓慢，一步一摆，长袍下摆掩住旗鞋，便显出妇女俊俏颀长的身姿。”[①]

清代妇女对首饰也极为热衷，这方面苏州、上海堪称代表。清初苏州妇女梳发高至六七寸，蓬松光润，谓之“牡丹头”，皆用假发衬垫，其重至不可举首。董含在《三冈识略》卷一〇中说：“仕宦家或辫发螺髻，珠宝错落，乌靴秃裾，貂皮抹额，……自以为逢时之制也。”[②]乾隆时期，情况又有不同，“妇女衣领之外有镇衣，……有力者以真金为尚，手钏亦然。其余黄金碧玉，错落盈头，大珠小珠，精光耀目，大抵一人之饰，费且不赀”。[③]到晚清民国时期依然如此，“镂金点翠，竞夸新巧，不惜工费”。[④]可以看出，上层社会的妇女在首饰的争新斗奇方面是有着良苦用心



玫贵妃、春贵人行乐图



1904年拍摄的满族格格

① 黄强：《中国服饰画史》，天津：百花文艺出版社2007年8月版，第175页。
②（清）董含：《三冈识略》卷一〇。
③（清）杨树本：《濮院琐志》卷六《习尚》。
④（民国）《双林镇志》卷一五《风俗》。

的，她们以新奇为时尚作为炫耀和夸富的手段。


清代的剃头图

在清代，苏州、上海被有的学者称为“时尚之都”，那是因为当时的社会时尚很多是从苏州、上海发源，然后逐渐推广到其他各地的，风尚之熏染变迁，以妇女装饰最具代表性，苏州“时世妆，大约十年一变”。[①]高格在《细说中国服饰》中对苏州、南京、上海在中国近代的服饰地位以及时尚特点做了分析，曰：“乾隆后期，苏州成为全国服饰的中心，各个地方都仿照苏州的样式做衣服；到了嘉庆年间的时候，袖子比原来变得宽大，衣饰上所施的刺绣也越发的增多。当时的衣饰变化以扬州和南京为中心，因为那边的妓院非常兴盛，妓女们都成为时尚的载体；到了清朝末年，由于上海的兴起，衣饰的重心便又移到了上海，衣袖变得细小而且很短，常常会露出里面的衬衣，而衣领则在不断地提高，到后来的时候，已经完全护住了脖子。”[②]

苏州作为清代发达的商业城市，在近代一直引领时尚，苏州人似乎天生就具有时尚细胞，这从一位外来者的感叹声中可见出端倪：“人们警告过我，苏州人除了服装和时尚之外，什么也不关心。这一点首先在女士们的集会上得到印证：会上的女士们着装高雅，脸上堆满了笑容，举止优雅地互相问候。她们真漂亮，我在中国住了15年以来从来不信中国会有这么漂亮的女人……无疑，杭州和苏州女士的服装——可称为时下中国女士服装的流行款式——剪裁完美，极其漂亮，任何人穿着都很合身，而不失端庄和自然，在这点上，它远远超过我们的服装。……我支持英国女士仿制苏州女士们的旗袍和裤子而不是苏州女士仿制英国女士的服装。”[③]

---

① （清）个中生：《吴门画舫续录 · 纪事》。

② 高格著：《细说中国服饰》，北京：光明日报出版社2005年9月版，第198—199页。

③ （英国）阿绮波德 · 立德著，王成东、刘皓译：《穿蓝色长袍的国度》，北京：时事出版社1998年1月版，第20页。

第二节

洋装穿在身——西风东渐下的晚清服饰时尚

五口通商以来，由于商业经济的逐步兴旺，在西人的带动，富商、财阀、买办阶级的跟风仿效下，一种奢侈之风在市民中间滋生暗长并流行起来，他们纷纷以穿洋装为时尚。李伯元《文明小史》描写一位当翻译的外国矿师通事曰："鼻子上架着一副金丝小眼镜，戴着一顶外国困帽，脚上穿着一双皮鞋，走起路来咯吱咯吱的响，浑身小衫裤子，一律雪雪白，若不是屁股后头挂着一根墨黑的辫子，大家也疑心他是外国人了。"[①] 魏榜贤的穿戴则更为"前卫"："穿了一身外国衣裳，远看像是黑呢的，近看变成染黑了麻线织的，头上还戴了一顶草编的外国帽子，脚上穿了一双红不红、黄不黄的皮鞋，手里拿着一根棍子。"而自称为"新学家"的烟鬼郭之问，则完全一身外国打扮，身披毡衣、毡裤，头戴草帽，脚踩皮鞋。而周游世界的詹五，回来后也是穿西服，戴礼帽，俨然西人打扮。在一些学堂里，学生们也非常时髦，"一个个都是打脚皮鞋，上面前刘海，下面散腿裤，脸上架着一副墨晶眼镜"。某些年少之人还利用民众惧怕西人的心理，穿西装捉弄人。也有的以洋烟、墨镜为尚，黄式权在《淞南梦影录》卷四中写道："一段洋烟插



秋瑾着男装的照片

① （清）李伯元：《文明小史》。

口斜，墨晶眼镜避尘沙。同游欲博如花笑，亲手拉缰坐马车。”[①]可见，在清末官宦商人中间，西装西服的打扮已经成为时髦。

广州因为在中国近现代开埠最早，所以说洋话、穿洋服也是最早的。“广东通商最早，得洋气在先，类多效泰西所为。尝以纸卷烟叶，衔于口食之。又如衣襟下每用布兜，装置零物，取其便也。近则津人习染，衣襟无不做兜，凡成衣店、估衣铺所制新衣，亦莫不然。更有洋人之侍童马夫辈，率多短衫窄绔，头戴小草帽，口衔烟卷，时辰表链，特挂胸前，顾影自怜，唯恐不肖。”[②]在其带动下天津、上海也步其后尘，出现非常时髦的打扮。特别是上海工人们已经争先恐后地买西装、穿西装，忙得不亦乐乎。有诗曰：“西装旧服广披罗，如帽如衣各式多，工人匠人争选购，为他紧束遍摩挲。”[③]可见西装已经渗透进工人们的消费观念中。

五口通商后，女子服装受西方影响则更为显著，特别是沿海城市。比如当时西方妇女流行扇面形高领，中国妇女中流行褶绉立领。后来一些时尚女性仿照西式妇女衣领，改矮领为高领，漫步街市，威风八面。结果此风相沿，无论南北，很多妇女仿效，成为时尚。《崇德老人自订年谱》说：“男女皆尚高领窄袖，往时袖宽至尺三四寸，或至尺有六寸，至是裁及六寸。凡西洋服饰若花边细纽绒毛衣之属皆为常御之品，而往时之阑干挽袖均捐废矣。”[④]受西洋影响，对身段的展示、性感的追求也逐渐为女子所热衷，穿的衣服以“紧”、“短”为尚，因为“紧”可以展现线条轮廓，“短”可以展示肌肤肉感。《北平风俗类征》说：“近今新式衣服，窄几缠身，长能覆足，袖仅容臂，偶然一蹲动至绽裂，或谓是慕西服而为此者。”[⑤] 衣袖变短的结果是手套、手笼等也因而兴盛起来，成为富户人家的必备品。

这种追慕西方的过程，从空间上是由广州、上海等港口城市，到发达的城市，再到内地逐步铺展的；从阶层上，则是由宫廷女子、留洋女子、青楼女子到贵族女子，再到广大妇女逐步推广的。上海由于是最早开埠的城

① （清）黄式权撰：《淞南梦影录》卷四。
② （清）张焘：《津门杂记 · 衣兜卷烟》。
③ 卧安主人：《沪江商业市景词》卷四。
④ （民国）曾纪芬述、聂英杰编：《崇德老人自订年谱》。
⑤ 李家瑞编：《北平风俗类征》，上海：商务印书馆 1937 年版。

市之一，其“繁华甲于全国，一衣一服，莫不矜奇斗巧，日出新裁”。[1]有诗是这样形容上海妇女穿戴洋服、使用香水的：“云髻新编脑后拖，时新衣服剪纱罗。倾瓶香水浑身洒，风送芳香扑鼻过。”有上海作为模范、榜样，北京、南京等地妇女也时髦起来，“妇女衣服，好时髦者，每追踪于上海式样”。[2]

留洋女性是最先接受西方服饰的群体，西式连衣裙、西式花边、西式纽扣、西式皮鞋在她们中间成为时尚。在许多场合，这些留学生都站在时尚的最前端，他们似乎潜意识里对穿西装产生了一种心理优势，在公共场合穿西装也觉得是理所当然，高人一等。“当时在许多公共场合，常常出现头梳洋髻，身穿高领窄袖长袄素长裙，足登皮鞋这种中西合璧式穿戴的女子，这样的穿着在当时是一种时尚，体现出中外服饰文化相互融合的特点。”[3]



晚清上海十大名妓照片



晚清上海的妓女。那时候妓女是时尚的弄潮儿。

妓女是封建社会的一个特殊人群，她们也一直在引领时尚潮流，在清代服饰变革上堪称“楷模”。徐珂在《清稗类钞》中说到：“同光之交，上海青楼之衣饰，岁易新式，靓妆倩服，悉随时尚，……而风尚所趋，良家妇女，无不尤而效之。未几，且及于内地矣。”[4]上海作为近代中国最早开埠的港口，各个方面都得风气之先，妓女业尤其发达，据统计，在上海从事

① （清）徐珂：《清稗类钞》卷九一。

② 焦润明、苏晓轩：《晚清生活掠影》，沈阳：沈阳出版社 2002 年 4 月第 1 版，第 70 页。

③ 胡朴安：《中华全国风俗志》下编卷三，上海：上海科学技术文献出版社 2008 年 1 月版，第 2 页。

④ （清）徐珂编：《清稗类钞》卷九一。

于这一行业的妓女，最多时有十万多人。上海妓女所用服饰新奇多端，以至于有人感叹曰："服饰之奇，莫奇于沪上，尤莫奇于娼家。无端而艳装浓抹如新嫁娘矣，无端而缟衣素裳如未亡人矣，又无端而不女不男、不中不外以表异于群芳。"

布料在清代的服装时尚方面扮演着重要的角色。在洋布"侵入"中国之前，国人一般使用的布料是土布、绸缎和毛皮，只是到了晚清开埠通商以后，外国机织洋布才开始倾销进来。在原来的传统衣着质料之外，增加了"洋布"这一新品种，并日渐流行起来，使得人们世代沿袭的传统衣着习俗受到了冲击。

在通商之初，洋布开始输入以后，广州、上海、厦门等一些开埠较早的城市，已经出现了穿用洋布衣服的新时尚。如一位到福州的英国人在福州发现，本地市民中有许多人已经穿着洋布衣，"几乎在每三个人当中，就有一人穿着一些我们的纺织品"。[①]随着开埠口岸的增多和洋布销售地域的逐步扩展，洋布衣在各地城镇居民中流行开来。1852年一位在华的西方人记述说，在沿海城市，他看到商店里的账房先生和站柜台的店员，服装用洋布者已相当普遍，他颇能认清洋布的诸多优势，比如容易染色、色泽又鲜艳，比土布漂亮雅致，所以受到这些人的欢迎。"然其他或祭祀，或应酬，或往稠人广众之中，皆穿洋布细密光泽者，以为外观美丽。"[②]

洋布在城镇市民中成了时髦，也成了中下层人们馈赠亲友的时尚礼品。如1860年，一位上海文人在日记中谈及嫖妓的事情，为了讨好妓女，他带着一块洋布作为礼物赠送妓女，"馈以西洋退红布一端，(妓女)阿珍喜甚，即宝藏于箧"。妓女是引领市井洋场衣饰时尚的人群。这个妓女收到这块洋布后，"喜甚"且"宝藏于箧"，可见其对受赠洋布的喜爱程度，也从侧面反映了当时中下层市民以洋布为时髦的风气。厦门在开市通商不久，民间就出现了大量买洋布的情况："改夷除贩运洋货外，兼运洋布洋棉，其物充积于厦门。内地之商贩，皆在厦运入各府销

① 汪敬虞：《十九世纪西方资本主义对中国经济侵略》，北京：人民出版社1983年12月版。

② 彭泽益主编：《中国清代后期手工业资料》卷二，上海：三联书店1957年版，第239页。

买，其质既美，其价复廉，民间之买洋布洋棉者，十室而九。”[①]

洋布为何在清代后期人们的穿着上扮演着如此重要的角色，有多方面的原因。首先，洋布衣的普及使一般市民衣着习俗更具时尚性和流行化；其次洋布价格低廉，使人们可以购买多件用以替换，因而可以选择配备更多的式样和颜色；再次洋布耐磨性差，这使其更替的周期缩短，因而式样和颜色的更换周期加快；洋布容易染色及色彩鲜艳的特点，也使衣物的颜色更加艳丽，因而衣物的颜色装饰性和多样性增强。洋布的这些特点以及在市民中的普及，引起了市民衣着的一些新习惯，如他们可以有更多的替换衣服，更新速度更快，衣饰的式样和颜色更容易形成时尚，各种用洋布做的小布品饰物，如洋袜、洋巾、洋手绢、洋花边儿等也成为了流行时尚。李长莉在《洋布衣在晚清的流行及社会文化意义》中对洋布在人们生活中产生的影响作了深入分析，他说："这种衣饰时尚的流行速度和转换速度加快，更进一步促进了人们对衣饰时尚性的追逐，只要稍有余资，就可以时常翻新，赶时髦、追时尚，从而使大多数人的衣饰消费方式更活跃，丰富了市民生活的色彩和节奏，增强了市民的公众性消费文化认同意识。这些都使市民日常衣饰方式、衣饰文化更具城市化和社会化色彩。这种衣饰方式的变化，与市民其他生活方式及消费趣味等变化相辅相承，为市民文化、城镇风尚增添了新的色彩，而这些色彩又与近代城市化和社会化的趋向相联系。”[②]

① 姚贤镐：《中国近代对外贸易资料（1840—1895）》第3册，北京：中华书局1962年11月版。

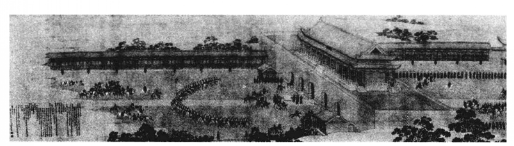
② 李长莉：《洋布衣在晚清的流行及社会文化意义》，《河北学刊》2005年3月卷二三第5期。

第二节

华屋豪宅和园林——富贵人家居游时尚

在中国房地产业接二连三推出什么什么豪宅，什么什么至尊的今天，尽管一般的老百姓只能“望房兴叹”，但是在某些有权有势的达官贵人或暴发户看来是“正合我意”，因为豪宅是他们所要追求的时尚。“深深画阁晓钟传,午院榴花红欲燃，搭得天棚如此阔，不知债负几分钱。”描述了一幅清代“房地产”的时尚画卷。在社会经济不断发展的情况下，清代政府对居宅的规章制度已形同虚设,出现了“时际升平，四方安乐，故士大夫俱尚豪华”的局面。其风气导致了清人在居家建设上越发奢侈，而这种奢侈之风主要表现在北京内城的满族官僚这个群体中。

在清代有个满汉分城而居的原则，内城中满族官僚的大宅比比皆是，很多雄伟者几如宫殿，往往一个胡同就有两个大宅。例如“公敬文宅、贝子绵德宅，俱在石虎胡同”，“恭亲王府、贝子允宅，俱在铁狮子胡同”。这些人主京城的满族很自然把明代权贵的房产据为已有,此外他们还不断争购、增建，使之更加雄伟华丽。如位于大佛寺东街路西的“宝文靖公第”，主人为满族镶白旗人，道光年间进士，任军机大臣二十余年。在其繁琐的公务之余，仍不忘增置宅第。后来他又购得马大



乾隆南巡图卷

人胡同西口路北的一座宅子。据称此宅“壮丽庄严，宏敞精工，兼而有之，为东城第一”。除了居于京城的王公贵族蓄有雄伟宅第外，那些外任的满族官员，也不忘在任满回京后置宅购屋，这方面最著名的粤海关监督，则相当典型。

购房之风并不止于北京，也并非仅流于满族权贵之中。康乾以后，随着封建盛世的出现，构屋治第亦整个社会的一种时尚，汉人官僚也喜跟风影从，于家乡购房建屋。康熙二十六年（1687）五月，康熙皇帝斥责曰：“奢侈之风汉人居多，今满官田舍俱在畿辅之地。”

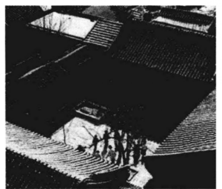
正如今天购房者除了政府官员外，很多暴发户、商人即使已有豪华住处，仍然要囤积几套，既可以转手盈利也可以显示尊贵。清代同样如此，除了显贵外，还有豪商或者暴发户，也喜建豪宅。也就是说，构屋之热也流于社会下层。但社会下层之人构屋，也崇尚豪华，其所造豪宅，造价也不是小数目，往往花费甚巨。

在北方一种传统建筑形式一直受人们欢迎，那就是四合院。中国古代房屋的建筑格局与居家方式一直受制于礼法的约束，并形成一定模式，这是中国古代居家文化的一大特点。而最能反映这种文化社会空间层次的，就是在传统房屋建筑中普遍存在的四合院建筑，而四合院建筑尤以北京最具特点。清人夏仁虎对当时四合院建筑格局有比较详细的描述，曰：“京师屋制之美备甲于四方，以研究数百年，因地因时，皆有格局也。户必南向，廊必深，院必广，正屋必有后窗，故深严而轩朗。大家入门即不露行，以廊多于屋也。夏日，窗以绿色冷布糊之，内施以卷窗，昼卷而夜垂，以通空气。院广以便搭棚，人家有喜庆事，宾客皆集于棚下。正房必有附室，曰套间，亦曰耳房，以为休息及储藏之所。夏凉冬燠，四时皆宜者是矣。中下之户曰四合房、三合房。贫穷编户有所谓杂院者，一院之中，家占一室，萃而群居。”①

对于四合院在中国居家中的普遍性，长期生活在中国的朝鲜使臣朴趾源说过这样的话：“虽有大小奢俭之别，规模大率相同耳。”此外，朴趾源还以异国人的视角，对四合院住宅所讲究的坐北朝南、前堂后室、重门多进、中轴对称等原则，以及磨砖对缝、黄松木架、风火双檐、方砖墁地等技法都作了较为详细的描述。满族入主中原后，满清统治者接受了这种

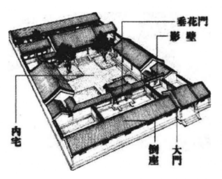
① （民国）夏仁虎：《旧京琐记》。

建筑形式，并把这种具有礼法特征的居家传统推广下去，使清代广大人民生活其中，大大影响了审美观念。

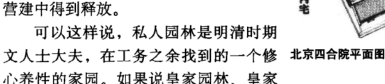


北京四合院图

元代是隐逸文化最流行的一个时代。单就隐逸思想来说，有大隐、小隐。小隐比如吴镇、黄公望等元四家为典型；而大隐则不同，他们不是隐于山林，而是隐于市，在喧嚣的闹市保持一种心境的清净。到明清时期一种大隐的意识在文人士大夫之间流行起来。他们或是出于无奈，或是出于现实的诱惑，或是真的心如止水，他们经常走访乡下、野郊，希翼通过暂时的逃避以达到心灵的超脱、净化。到明清时期，这种思想在一种既不离市又能净化心灵的乐土——园林的营建中得到释放。



北京四合院平面图



可以这样说，私人园林是明清时期文人士大夫，在工务之余找到的一个修心养性的家园。如果说皇家园林、皇家建筑以其秩序的威严、整饬、宏大契合了儒家士人思想理念的话，那么以江南园林为代表的私家园林则契合了大隐的文人审美理念，所以在江南兴建私人园林成了文人的一种时尚。谢溶生在《〈扬州画舫录〉序》中，描述盛清时期的扬州时曰：“增假山而作陇，家家住青翠城闉；开止水以为渠，处处是烟波楼阁间及保障湖边，旧饶陇泽；平山堂侧，新富林塘。花潭竹屋，皆为泊宅之乡；月屿烟汀，尽是富家之地。”[①]

清代有名的园林以苏州为最，共150余座，除此之外，扬州、无锡、杭州等都有数量极多的园林。“文人士大夫热衷此道者大有人在。许多官绅、士大夫品评书画，饮茗焚香、弹琴选石，无一不精，风雅相煽，以为时尚。不仅流行于上流社会，闾阎下户饰小山盆岛为玩。”

杭州沈氏于顺治四年（1647）经营园林，历时七年而成，号为“庚

① （清）李斗：《扬州画舫录·序》，北京：中华书局2004年10月版，第7页。



苏州园林

园”。厉鹗在《东城杂记》卷下《庾园》中曾记其盛状说：“其中叠石为山，疏泉为沼，间以竹木，错以亭台，即一花一草，必使位置得宜，详略有法，室落成，少不当意，即毁而复张之，鸠匠庀材，糜以万计，园亭之盛，甲于会城。芳醒盈，嘉宾满座。主人方秉烛游，乐以忘返。”[①]

此外还有许多官阶小者或者退役者也喜造园林。清代一位退职的布政使曾营建了武进青山庄，不过后来破落，赵翼曾见到武进山庄，尚赞叹它的“残山剩水不胜情”。仅有举人身份的人物也不落伍，为自己建有园林。有文献记载，当湖有冯孝廉者，家甚富，于郊外营一园亭，竭尽心力，五十余年始落成，广袤凡200亩。



苏州园林

然构园虽说以江南为盛，

①（清）厉鹗：《东城杂记》。

但京城作为文人士子的聚居之地，其构园与园居之风也风行几百年，从未停歇，特别是那些寓居京城的高官显贵。如康熙初年，大学士冯溥于广渠门外建有万柳堂，尚书徐乾学于神仙胡同建有碧山堂，雍正年间，大学士陈元龙在绳匠胡同附近建有园亭，和半截胡同相通，乾隆朝军机大臣汪由敦建宅于东四百三十巷，筑园于汪家胡同路南。

岭南在清代有著名的四大名园，它们是顺德的清晖园、佛山的梁园、番禺的余荫山房和东莞的可园。张敬修的可园在岭南园林史上占有重要地位。主人张敬修宦海三起三落，其一个不变的信念就是回乡修筑园林。他在《可楼记》中透露自己对可园的愉悦心情时说："居不幽者，志不广；览不远者，怀不畅。吾营可园，自喜颇得幽致。然游目不骋，盖囿于园。园之外，不可得而有也。既思建楼，而窘于边幅。乃加楼于可堂之上，亦名曰可楼。楼成，置酒落之。则凡远近诸山，若黄旗、莲花、南香、罗浮，以及支延蔓延者，莫不奔赴，环立于烟树出没之中。沙鸟江帆，去来于笔研几席之上，劳劳万象，咸娱静观，莫不遁隐。盖至是，则山河大地，举可私而有之。苏子曰：'万物皆备于我矣。'惭愧，惭愧，今日享此，能不茧颜？"[①]

在清代，游园也是当时文人、官宦之间流行的一件事情。空闲时，节日里或有朋友相聚，在园林中吟诗作画，聊天品茶是当时的一大时尚。



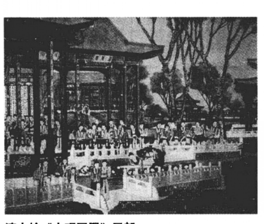
岭南园林景色

① 张铁文编：《广东近代四大名园之一：可园》，第12页。

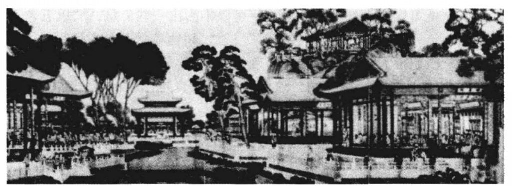
《红楼梦》中有一大段的章节就是描写游园的场景。前八十回，有一半以上篇幅基本上是以大观园作为背景的。其中第十七至十八回，通过贾政、宝玉及众清客的游园情节，对这座“浑成精当，无斧凿痕”的佳园做了细细描述：

“只见正门五间，上面桶瓦泥鳅脊；那门栏窗福，皆是细雕新鲜花样，并无朱粉涂饰；一色水磨群墙，下面白石台矶，凿成西番草花样。左右一望，皆雪白粉墙，下面虎皮石，随势砌去，果然不落富丽俗套……迎面一带翠嶂挡在前面，白石峻增，或如鬼怪，或如猛兽，纵横拱立，上面苔鲜成斑，藤萝掩映，其中微露羊肠小径……进入石洞来。只见佳木笼葱，奇花闪灼，一带清流，从花木深处曲折泻于石隙之下。再进数步，渐向北边，平坦宽豁，两边飞楼插空，雕瓷绣槛，皆隐于山坳树抄之间。俯而视之，则清溪泻雪，石蹬穿云，白石为栏，环抱池沿，石桥三港，兽面衔吐。桥上有亭。”

大观园的潇湘馆，曹雪芹描述曰：“前面一带粉垣，里面数楹修舍，有千百竿翠竹遮映……入门便是曲折游廊，阶下石子漫成甬路。上面小小两三间房舍，一明两暗，里面都是合着地步打就的床几椅案。从里间房内又得一小门，出去则是后院，有大株梨花兼着芭蕉。又有两间小小退步。后院墙下忽开一隙，得泉一派，开沟仅尺许，灌入墙内，绕阶缘屋至前院，盘旋竹下而出。”对稻香村的描写曰：“黄泥筑就矮墙，墙头皆用稻茎掩护。有几百株杏花，如喷火蒸霞一般。里面数楹茅屋。外面却是桑、榆、槿、拓，各色树稚新条，随其曲折，编就两溜青篱。篱外山坡之下，有一土井，旁有桔棒辘护之属。下面分畦列亩，佳蔬菜花，漫然无际……转过山坡，穿花度柳，抚石依泉，过了荼蘼架，再入木香棚，越牡丹亭，度芍药圃，入蔷薇院，出芭蕉坞，盘旋曲折。忽闻水声潺援，泻出石洞，上则萝薜倒垂，下则落花浮荡。”描写衡芜苑曰：“一所清凉瓦舍，一色水磨砖墙，清瓦花堵……或有牵藤的，或有引蔓的，或垂山巅，或穿石隙，甚至垂檐绕柱，萦砌



清人绘《大观园图》局部


清人绘《大观园图》

盘阶，或如翠带飘飘，或如金绳盘屈，或实若丹砂，或花如金桂，味芬气馥，非花香之可比。”描写怡红院曰：“一入门，两边都是游廊相接。院中点衬几块山石，一边种着数本芭蕉，那一边，乃是一棵西府海棠，其势若伞，丝垂翠缕，葩吐丹砂”。


清人绘《大观园图》局部

《红楼梦》用这么“庸长”的笔墨来对大观园的园林设计进行描绘，从文学的角度讲，作者是通过大观园的一草一物来展现贾府生活的富庶，同时我们还看到，包括贾府在内的清代上层社会对园林建造的热衷。他们不厌其烦地通过各种美学规律来设计园林，使园林达到一种灵性、一种境界。身在园林，正如走进一个“原始森林”，全部被自然的纯真、朴素所环绕，那羊肠小道的曲径通幽代替了市镇的鳞次栉比，以致使人，身在其中而不能辨别方向。

在清代有文献显示，有的园林已经作为公园，向观众敞开。“士人周叟，有田数亩，屋数椽，与园为邻。田氏以金购之，弗肯售，愿为园丁于园内种花养鱼。其子扣之，得叶梅夫养菊法，称绝技。是园有园票，长三寸，宽二寸，以五色花笺印之，上刻‘年月日园丁扫径开门’，旁铃‘桥西草堂’印章。”①

我国古代的园林，或为官园，或为私园，并不具有营业性质，不是

①（清）李斗著、王军评注：《扬州画舫录》，北京：中华书局2001年5月版，第160页。

随随便便就可以闯入的。从这段文字可以推测出一些信息，“以五色花笺印之”，“年月日园丁扫径开门”，“桥西草堂”等告诉我们“桥西草堂”门票是大量印行的，并有确切的时间。这张园票应该是一个门票。我们可以这样推测，如果这张‘园票’真是门票的话，那么，这“桥西草堂”应该算是最早的公园了。

到清末，随着观念的转变，有些园林开始向外开放，并吸引了大量的游人来观赏，这样欣赏园林竟成了上至达官贵人，下至黎民百姓的时尚。在上海，游沪者不仅可以问津西人的公家花园，而且还可随心所欲地在张氏味莼园、徐园、愚园、颐园、龙华园中游玩遣兴。这些园林布置妥当，设施周全，吸引了众多游观者，如“沪北泥城外张氏味莼园，亭台楼阁，位置天然。曩年问津者尚少，自园主人刻意经营，茶寮也、烟榻也、酒筵也、髦儿戏也，一一布置，色色俱全。于是游客纷纭如蚁附膻，如蝇逐臭，向之竞趋于愚园者，今已绝足不至，或偶一至，而仍回张园行乐者有之”。[①]

在上海俨然经营性私家园林的兴建成为潮流，这为市民提供了各种各样的游玩项目，下面我们可以通过上海经营性私园和传统园林的比较来看上海的建园和游园习尚。

1．**消费群体**：传统私家园林的消费者主要为园主人。传统私家园林是本着中国传统哲学理念兴建的，它主要来源于道家的隐逸思想，这就决定了私家园林的清净属性，它为私人所建，也为私人所消费。此外每逢佳节或花会有些园林也开放一段时间，但是整体来看，它的消费者主要是园主人。私家园林也经常举行一些群体性活动，但是参与者一般都是园主人的亲戚和朋友，这些亲戚或朋友又几乎全是文人、贵族或官僚，布衣百姓是没有资格进入私家园林的。

清末上海经营性私园的消费者则是广大公众。以上海的开埠为分界，上海私家园林园主人身份前后发生了很大变化，多数园主人身份由文人变为商人，他们更注重园林的实用价值，“经济” 的概念已经渐渐凌驾于其他概念之上。为此他们采取各种手段和方式吸引市民，无论是男女还是老少，无论是中国人还是外国人，无论是妓女还是文人都可以入园参观。

张园等上海经营性私园整合了各项旅游资源，向公众开放。比起不

①（清）吴友如等绘：《点石斋画报》之《游园肇祸》。

准华人进入的外滩公园和平时不对外开放的传统私家园林，它的开放性显得弥足珍贵，任何人都可以进入进行娱乐消费。为了能够获得更多的营业收入，游客量是园主人必须考虑的一个重要环节。张园等免费开放或象征性收费开放，扩大了游客群，使游客身份多样化。到张园游玩的人很多，史料记载“到张园，则人聚如蚁，女绿男红，几无隙地。遇相识者不少，大都兴与人同”。[①]除了一般的观光游客外，其他游客群体比如妓女、文人、革命义士也是园林常客。妓女在公共园林出现，他们的一举一动甚至是服饰穿戴，都受到当时社会的追捧。

2．造园手法：中国古代私家园林特别是江南私家园林追求一种山林野趣和朴实的自然美，将大自然的无限风光移入城市园林的“壶中天地”中，它们或枕水而居，或临街而建，在园中则是小桥流水、曲径通幽，有着千变万化的空间组合。建筑结构不求对称，而是依山就势，随水而曲。元代以后，园林艺术文人化的倾向尤为明显。设计者以文人画意境为造园标准，以山水花草、亭台楼阁、岛桥路廊、窗墙木石等元素，通过借聚隐透、曲幽疏露等方法，以有限空间表现文人隐逸情趣和天然意境。苏州四大名园沧浪亭、狮子林、拙政园、留园就是这方面的代表。

清末上海经营性私园也对传统园林多加继承，传统的楼阁、亭台、水榭等建筑形式都沿袭了下来。愚园明显继承了传统园林造园手法，园东部主要为亭台楼阁等传统形式。在传统的继承上以徐园最为典型。清人池志澂在《沪游梦影》中描绘徐园曰：“园不甚大，其中为堂，为榭，为阁，为斋，又列长廊一带，穿云渡水，曲折回环，其布置已为海上诸园之最。”[②]上海县志也记载了徐园风景配置情况，传统造园手法一览无遗，“有十二景曰：草堂春宴、寄楼听雨，曲榭观鱼，画桥垂钓，笠亭闲话，桐阴对奕，萧斋读画，仙馆评梅，平台远眺，长廊觅句，柳阁闻蝉，盘谷鸣琴”。[③]可以看出徐园十二景多是亭台楼阁之类的传统建筑，活动方式也多是垂钓、弈棋、品画、评梅等传统娱乐项目。

此外上海经营性私园还在传统理园手法的基础上增加了西式园林元

① 《旧上海史料汇编》（下）五六九，北京：北京图书馆出版社 1998 年 10 月版。

② （清）池志澂：《沪游梦影》。

③ 《上海县志》宅第园林篇，上海：上海人民出版社 1993 年 7 月版。

素。上海经营性私园和西式园林有着密切的关系，很多是在西式园林基础上建立的。西园、申园、张园莫不如此。1887年春，李逸仙以招股方式组建西园，位于园中央的“印泉楼”为建园前的二层洋楼。建园时对之加以修复，装饰一新。张园也带有很深的西方园林因子，上海园林志载：“锡绅张叔和鸿禄因其太夫人素性恬淡，酷嗜花木，故于清光绪十年特筹银一万数千两，购买洋商地三十余亩，建一洋房于东北隅，薄具西式园林之胜……”[①]位于静安寺西隅的申园也是以原有西式花园别墅为基础扩建而成的。

清末上海经营性私园与传统私家园林一个最大的不同表现在主体建筑的设计上，它一般有一个主体建筑，该建筑多为西式，往往建的比较高大。张园建造的安垲第位于园子中央，是当时上海最为高大的西式建筑。楼高两层，中间是大厅，楼上楼下可容纳千余人。李维清在《上海乡土志》中曰：“城外园林甚多，而以味莼园（张园）为最。绿阴满地，四序皆花。而安垲第中，楼上下可容数千人，每有大会，恒假座焉。”[②]而愚园敦雅堂前有高大洋房，可以容纳数百人，适于演说、集会，是清末仅次于张园的集会活动场所。海上游戏主编《海上游戏图说》（1898）卷四这样说道：“愚园在静安寺东隅，中构洋楼，四围花木，右偏亦有堂榭，并凿方池。”[③]洋房、洋楼可谓这些经营性私园的一大特点，也是最能吸引市民的卖点之一。

此外清末上海经营性私园还学习了西式园林种花、养动物的特色增加了动物园和花房等新景点。比如愚园建有一座大型玻璃花房，内有多种花卉。花房周围有树木流水、露地花卉，还有菜地及小型动物园。张园中也设有花房，更将西方花草搬入园中。“花房三四处，皆以琉璃为之，其中奇花异草罗列殆满，多为洋种，不能备息其名，但觉光怪陆离，绚烂夺目而已。”[④]

3．**活动内容**：传统私家园林的主要活动包括居住、休闲、会客和雅集等，偶尔在节庆日或园主人生日期间也推出一些演出。园林雅集

---

① 程绪珂：《上海园林志》第八篇《园林文苑》，上海：上海社会科学院出版社 2000 年 4 月版。

②（清）李维清：《上海乡土志》（1907）第二十四课《园林》。

③（清）海上游戏主编：《海上游戏图说》（1898）卷四。

④（清）寒食生：《游味莼园记》清光绪十一年三月版。

是古代文人集体活动的固定形式，比如明末清初的著名诗人冒辟疆建有一水绘园，曾广交天下名士，聚会园中，赏花观景、诗酒唱和，极一时之盛。戏曲演出也是一些私家园林经常开展的一项活动，一些殷实的地主或贵族建有一些大的园林，内蓄戏班，供养艺妓。比如明代无锡邹氏愚公谷，竟然蓄有两套戏班。《红楼梦》中的贾府也蓄有戏班。但是由于传统私家园林的封闭性，园中的活动内容相对来说要单调的多。

清末上海经营性私园则由于其浓重的商业性，园内举办的活动则非常丰富。园主人除了利用门票收费来创收外，还不忘在园内开设茶点、酒馆、旅社等来吸引游客以盈利。张园的安垲第内备有西点、香茗、西餐及各种中外名酒，此外还可接受预订。水上项目也很丰富，园中的曲池内设无锡灯，船内有水上酒家，售卖中式船菜。愚园在经营上也不遑多让，各种娱乐设施和吃喝玩乐处所很多。海上游戏主编的《海上游戏图说》中说到愚园的游玩项目和游人如织场面，曰："设弹子房，任人游嬉，兼售茶点。园未启时，客之乘车马、挟美妓到此者，无着足处……"[①]可吃、可喝的除外还有很多可看、可听、可玩的娱乐项目，比如髦儿戏、书场、剧场、弹子房、抛球场、脚踏车等，应有尽有，令游客目不暇接。园内活动的丰富性成为各大园林竞争的重要指标，有的园林由于早期活动单调，结果门前冷落，但是项目增加后，则人满为患。张园是这方面的典型。在张园开放早期，虽然"亭台楼阁，位置天然"，风景优美，但是来访者甚少，由是园主人增加了髦儿戏等许多娱乐项目，结果是"游客纷纭如蚁附膻，如蝇逐臭"。[②]

除了上面提到的项目外，上海经营性私园也利用租界言论自由的空气，为一些革命之士提供集会场所，此外园主人也开展花卉展销、赛马等活动，吸引各色人。

集会是上海经营性私园的一项重要内容，俨然这些私园成为社会各界的聚会场。1897年12月6日，中外妇女在张园讨论设立上海女学问题，人数达到122人。1900年7月26日、29日唐才常等80余人，两次集会于愚园，召开著名的"中国国会"。1903年4月25日，上海各界300

① （清）海上游戏主编：《海上游嬉图说》（1898年）卷四。

② （清）吴友如等绘：《点石斋画报》之《游园肇祸》。

人，集会张园拒俄反清，宣传革命，蔡元培、邹容等演说。1907年12月1日，两广绅商700余人在怡园举行两广寓 沪同乡会议。1911年6月11日，中国国民总会在张园召开大会，5000人到会。据熊月之统计，从1879年12月到1913年4月，仅张园举行的较大集会有39起之多。[①]

花会也是上海经营性私园推出的一项活动。徐园于1887年10月31日开始举办了历时一月的菊展，此后该园每年都举办一次乃至多次各类花展，并且此花展活动作为惯例一直延续到1926年。上海莳花会于光绪十四年四月（1888年5月）在张园举办展览，此后曾多次在此办花展，展品以西洋花卉为主，多为上海民众所罕见。张园本身也常举办一些小型花展。1891年，西人就曾借张园举行花会。园中高挂各国彩旗，参赛之花的种类，数以百计。

上海经营性私园是该地区特有的产物，虽然它存在的时间非常短暂，但是它在清末上海市民生活中扮演了一个非常重要的角色。1910年12月27日《民立报》载《上海百面观》一文，其中说到："西园，学生之天乐窝也；徐园，名士之天乐窝也；愚园、张园，豪客、妓女之天乐窝也。"从这段话中我们可以看到，学生、名士、豪客、妓女（当然还包括广大市民）都把这些经营性私园作为游戏取乐的场所，可以这样说清末上海兴起的这些经营性私园为不同行业、不同性别、不同等级的国人大大拓展了公共空间，也在一定程度上为他们提供了一个很好的交流平台。

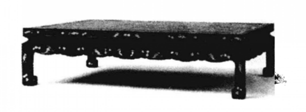
① 熊月之：《张园——晚清上海一个公共空间研究》，《档案与史学》1996年第6期。

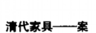
第四节

居家摆设显尊贵——室内陈设时尚

人们一旦提及中国古代家具，首先想到的是明式家具。因为明式家具的简洁、优美、流畅给我们极为深刻的印象。但是作为一种时尚，清代家具占有乡绅、贵族、官僚、文人的心灵丝毫不亚于明式家具占有明人的程度。清代家具在它的发展中，经历了一个演变的过程，即由最初对明代的沿袭，发展到后来的“自成一格”。

清朝统治初期，家具具有明显的沿袭与继承明代家具的特征，在造型和结构上都还缺少创意。但从17世纪中叶开始，清朝经济进入繁荣发展阶段。多种因素要求清代家具已经不能在沿袭中生存，应以新的姿态贴近时代。皇家苑囿和宅第建筑大量兴起，达官显贵的私家园林争奇斗艳都要求更加奢华的家具充盈其间，加上清人对物质生活享受和极端颓靡的思想意识，使他们对室内陈设的要求，越来越复杂并趋于奢华。这时候的家具各方面都形成了自己的风格，在造型上以豪华繁褥为风格；在装饰内容上大量采用吉庆祥瑞题材；在制作手段上汇集雕、嵌、描、绘、堆漆、剔犀等技艺于一体。

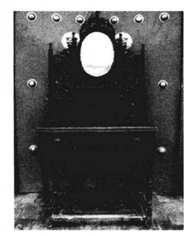




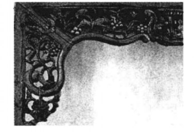
清代家具——案



木胎黑漆描金束腰带托泥大宝座



清代家具——梳妆台



清代家俱上的雕花

清代家具的制造地点主要是北京、苏州和广州，三地家具各具特色，所以我们一般分别称之为“京式”、“苏式”和“广式”，京式和苏式与广式相比较多地保留了中国家具的传统形式，广式家具则因受西方文化的影响，更趋于“西化”。

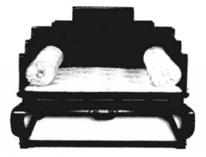
明代家具在造型设计上，充分发挥曲线优势，无论是大曲率构件，还是小曲率的装饰线脚等小部件，都显得圆润流畅。而清代家具，则化简素为雍贵；从适用走向厚重，逐渐转变成繁褥富丽的风格。清代家具的总体尺寸以宽、高、大、厚为特征。总的来说清代家具在装饰手法上高于明代家具，但在造型艺术的科学性方面则不及明代，但它和明代家具一样，以其鲜明的特色，成为中华民族工艺设计上的奇葩。

清代家具在品种上，较明代丰富了一些，还延伸出各种形式的新型家具，如多功能陈列柜、折叠与拆装桌椅等。在北京故宫内，还可见到很多成形于建筑与空间内的固定家具，与墙体融于一体，这种新制法也前所未有。

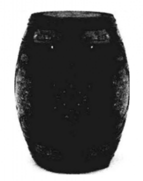
家具作为一种陈设品，逐渐成为上层阶级的时尚。在皇宫，紫檀木家具成为了绝对优势，紫檀木比较贵重，有“寸檀寸金”之称。到了清代，紫檀木成为皇家的专利，其他人不得享用。紫檀木一般体块大、适宜加工，所以紫檀木家具一般做成屏风、座椅等。但一般贵族则多用红木家具，



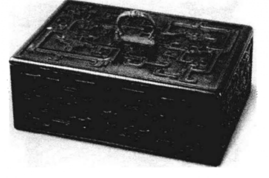
黑漆款彩百鸟朝凤图围屏，清早期



紫檀雕塑龙宝座



紫檀镶画珐琅鼓墩



首饰盒

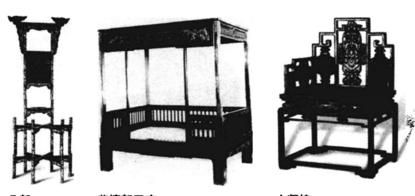
在文人士大夫家，屏风、桌椅、柜橱等是为必备陈设。

清代中期，江苏文人李斗的《扬州画舫录》一书，对家具品种有过描述："小室中有天香、小几……小几有方、圆、三角、六角、八角、曲尺、如意、海棠等样式。"可以想见，江南民间厅堂以内，香几等家具的丰富程度。在一般贵族家庭中，家具的摆放，都有一定的规则。清代前期，北方汉族地区流行"一道线"布局。例如，晋中居家陈设的家具，是一种炕式结构的组合家具，由炕几、被阁大柜、顶柜、扣箱等几部分组合而成，以火炕为主构成"一道线"形式。这种居室陈设，往深处说它是封建家长制的核心权威为中心的反映。此外在餐馆、酒楼等公共场所，家具也成为行业时尚，很多生意兴隆的茶馆、酒馆都布置一定数量的家具。比如有些茶馆的室内，都布置高档家具，有条不紊，所以说家具的安排成为当时生意人必须掌握的一门技巧。

清代家具的室内布置，长案多设于正堂迎面，案前设方案，左右置太师椅。床安在卧室的一端，左右摆放小长桌等。

清代家具可以分为如下几种：以床榻为主的躺卧类家具，以柜、箱、橱为主的盛放类家具，以案桌为主的摆放类家具，以椅凳为主的倚坐类家具以及架类、屏障类的装饰性家具。前几种家具是以其使用功能为主的，而架类、屏障类则是属于装饰性的。由于清代，特别是到了雍正、乾隆以后，开始趋向奇形巧制、繁纹重饰、豪华富丽，其实用功能逐渐让位于装饰美化功能，这样装饰奢华的家具成为居室中的一大时尚，所以架类、屏障类家具成为上层社会家中"常客"。

清代的架类、屏障类、室内装置器具，它们几乎单纯地被用来作为美化的。博古架又称多宝格，即用来作为隔断，又可以作为陈设古玩器



几架　　紫檀架子床　　太师椅

物的装置。设计有一面封板，一面为纵横交错、大小不一的格子，也有的博古架完全透空，前后两面都可以观赏陈设品，格子内收藏的书画善本、陶瓷器皿、金银器皿越发显出浓浓的文人气息。同时主人可以根据格子的面积大小和高度，摆放大小不同的陈设品。在视觉效果上，它打破了横竖连贯等极富规律性的格调，使空间组合显得灵动、活泼，并开辟出新奇的意境。多宝格兴盛于清代，与当时的扶手椅被公认为最富有清式风格的家具。

扶手椅又称太师椅，以其极具装饰而赢得盛名，它一般成对排列，单独摆放的不多。“太师椅在明代又叫圈椅，其造型特点是搭脑和扶手以曲线相连接。太师椅在明代更加流行，不但在宫廷王府，即使是一般的贵族府第，在客厅、书房里都设有太师椅。”[①]可见这种炫耀权势、显示威严的摆设满足了清代统治者的权威欲，成为上层社会的一大时尚，一般人家是没有太师椅的。



杂木椅

屏风，原是用来室外挡风沙的屏障，后逐渐演变为室内陈设品，即起到遮挡作用，又可作为室内装饰摆设，式样、功能均十分丰富，有座屏风、曲屏风、插屏、挂屏；有三扇式、五扇式、山字式的座屏家具；有四折、六折、八折、十二折等折屏家具。根据装饰材料又分

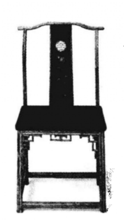
① 孙建君：《中国民间美术》，上海：上海画报出版社 2006 年 1 月版。



坐墩



清代松木如意龙纹屏风门



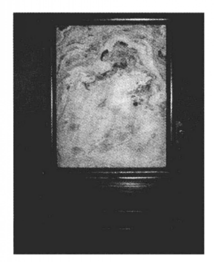
高背椅

为云屏、翠屏、画屏、锦屏、石屏、玉屏以及特殊工艺制作的插屏、转屏等。挂屏、插屏以其纯粹的审美装饰功能，成为达官显贵人家的陈设部件，在乾隆、雍正两朝，风行一时，皇帝、后妃们的寝宫里，处处可以见到插屏、挂屏。

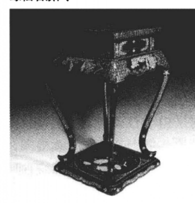
在清代，石屏则在达官显贵的生活中扮演了一个重要角色，几乎成为他们书房中不可不备的陈设。这种情况的产生，是因为社会崇尚清玩之风大盛，导致了石屏受人欢迎；另一原因则是由于江南地区私家园林的兴建不衰，居室需要有陈设，增加文人气息，故凡书房斋室、厅堂楼阁，都常放置或悬挂各种屏风，或一壁之上作左右对称，或制作一座大石屏落地，与桌面上的小石屏相互呼应。石屏又有了挂屏、地屏、台屏等各类品种，造型或方或圆，或大或小，式样繁多，加工工艺精巧无比，有的以名贵的紫檀、花梨、红木、乌木、黄阳木等优质硬木作屏柜或座架，大大地提高了石屏的文玩价值和艺术水平。

明清时期的石屏，往往为文人所迷恋，因为石屏自然斑驳淋漓效果极似文人画所追求的酣畅淋漓之意，所以其上留有书画家、学者的刻铭或题记也是很自然的了。如所谓“南宫笔意”、“郭熙春山”、“泉石烟霞”、“林麓苍寒”等经常出现在石屏题刻上面。诗人、书画家陈继儒早在明代就在《泥古录》中写道：“高昌正臣，博雅好古，其燕处之室，凡可以供清玩者，莫不毕具，石屏其一也。石方广仅尺，其文如董北苑、僧巨然破墨用笔，命曰‘江山晚思’，柯九思记其背而刻之。”[1]

① （明）陈继儒：《泥古录》



绿松石屏风



嵌锣钿花几

花几又称花架、花台，除少数体型较矮小外，大都比较高，多是成组成对使用，是一种高型几架，专门用于陈设花卉盆景，也可以作为供奉、祈祷时置炉焚香用，多设在厅堂各角或正间条案两侧。由于造型别致，适合摆放陈设、古玩等，甚快心目。“清时花几盛行，流传于世的大多是此时期的作品，清代时花几为上层社会所喜用，特别是官宦大家庭使用较多。花几因多用于陈设花卉、盆景而被赋予了一种高洁、典雅的意蕴，给人以超脱世俗之感，是装点门面，追求高雅的必需品。”[①]

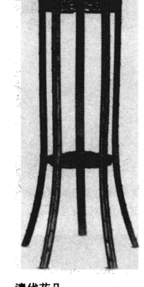
家具也是园林中非常重要的“一员”，有些地区摆放陈设家具成为非常时尚的事情。在江南地区，文人雅士们形成了一套造园规则，连花园中的花木与陈设都有固定的组合原则，可以相互匹配，同时对品味与级别也非常讲究。“厅堂多为园中宾客云集场所，但其布置又不同于居宅中的厅堂，而是更多平等、宁静与闲适之气氛，多为四面敞开的‘花厅’或‘轩厅’。其陈设亦较为自由，因时因景置物，体现出文人的情趣与陈设的另一种风格。与之相应，也形成了一系列的陈设物件，从‘苏式家具’到‘苏式摆件’，都有独特的选材、设计与制作，成为极富地域特征与文化特点的流派之一，对民间美术产生了深远而广泛的影响。”[②] 园林家具则多以对称形式布局，内室中，常设炕床，左右放几案、琴桌等。亦有在中心地位摆放圆桌与凳的。

明清时期的厅堂除了主要的功能性家具外，灵活多变的陈设品也使

① 史树青主编：《古典家具收藏三百问》，长春：吉林出版集团有限公司 2007 年 1 月版，第 52 页。

② 陈绶祥主编：《中国民间美术全集》起居 · 陈设卷，济南：山东教育出版社 1993 年 2 月版，第 21 页。

室内的气氛不陷于呆板之嫌，而是增一种灵动活泼之致。陈设品的摆列多数取平衡格局，利用形体、色彩、质感造成一定的对比效果。其中书画、挂屏、器皿、盆花、盆景等陈设品，灵活安排室内，又具有鲜明的色彩和优美的中国传统风格。


清代花几

室内环境中的家具陈设造型，以褐色为主色调与粉白墙面相配合，一种瑰丽的综合性装饰效果营造出来。在传统居室之内，褐色和白色调作为主色调，相互配合，顿显古朴之意。桌面上的瓷器、文玩，地面上的炉架、灯罩、宫灯，这些与家具配合陈列，造成一种宁静典雅的气氛，华丽庄严的格调，各具特色。当然，具体到不同地方，甚至是同一地方的不同人家，摆放与设置都各有特色，效果也会差异极大。

在清代，家具的使用与流行同样可以通过年画、插花等形式来了解。杨柳青年画上涉及到住宅的，一般都刻画了装饰豪华的家具。文学著作

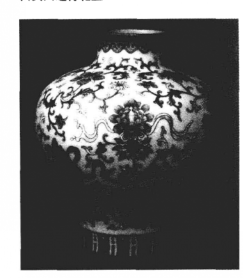

红木嵌理石美人榻


慈禧太后卧室家具陈设

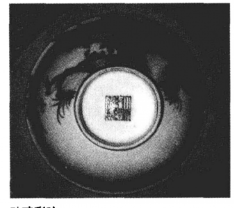

清老照片中的花几



清光绪名家粉彩富贵到白头六边行花盆



粉彩瓷器

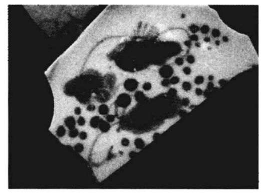


珐琅彩碗

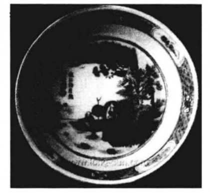
中，也为我们提供了家具在清人生活中的重要性。比如《红楼梦》第三回，林黛玉刚进贾府，只见“正房炕上横陈一张桌凳，桌上垒着书籍茶具，靠东壁面西，设着半旧青缎靠背引枕”。第六回“刘姥姥……忽见二人抬了一张炕桌来……炕上碗盘林列，仍是满满的鱼肉在内”。

清代的瓷器达到了中国陶瓷艺术的高峰，五彩、粉彩、珐琅彩、斗彩、青花瓷等都达到了瓷器发展的高峰。从皇宫到贵族、平民百姓，从室内陈设到室外装饰，都有瓷器的“身影”。瓷器以其多种多样的造型、新鲜复杂的图案装饰赢得了不同阶层的喜爱。

在清代，瓷器作为室内陈设或日常用品，与明代相比盛行的程度有过之而无不及，在皇宫、贵族府邸俨然成为“座上宾”。书桌上的花瓶、笔筒，几案上的珐琅，博古架上的花瓶，托泥上的花盆，睡觉的枕头，凳子上的装饰等等完全占有了贵族的生活。在使用性上，茶杯、鼓座、枕头等本质上是属于使用性质的，像花瓶、花盆、纷彩、珐琅、五彩等却完全脱离了使用价值，成为了具有美化功能的陈设。这些脱离实用功能的瓷器最得贵族的青睐，它们一般都比较贵重，造型精美的青花、珐琅、斗彩成为贵族阶级享乐、攀比的象征。如何来看待瓷器在贵族中的时尚特点，只要打开清代的年画、书籍插



青花瓷片



斗彩瓷盘

图，就能很好的把握瓷器在他们之间受宠若惊的程度。

在清代的年画、版画书籍中，凡是涉及到室内摆设的，几乎都有瓷器出现，他们几乎成为清代室内设计的必备物品。很多贵族更是把名贵的彩瓷作为标榜地位的象征，一些文人的书房，摆上瓷器以显示自己的涵养，公子小姐的书房、闺房更是摆满花瓶，显得极为雅致。

“红楼梦”故事历来为艺术家们进行创作的主要范本，流传下来的林林总总的红楼梦插图，凡是涉及室内环境的，几乎都有瓷器的“身影”。比如李菊侪《石头记新评》书册之《薛氏藏奸》，“只见屋内桌子上放了茶杯，香几上乃一精美的花瓶，桌子右侧则是一座鼓”。吴友如《红楼梦十二钗》之第二号九《李纨》也有，“可见到桌上茶杯、笔筒、洗笔筒、香炉全是瓷器的，下面还有座鼓”的描写。这些瓷器，反映了清代贵族高雅享受的生活情趣，也反映了贵族阶层已经把瓷器作为一种时髦陈设。

年画，由于其来自民间，又走向民间，所以它以取材的丰富、用色的大胆，展现了清代瓷器的时尚特征。比如杨柳青年画《宝玉观棋》中，包括花瓶、笔筒、茶杯等展现在画面，更有一款彩花瓶，几乎可以推断出哪种类型、产地，质地的豪华，装饰的繁复得以完美的体现。再看《薛蘅芜讽和螃蟹咏》博古架上放满了花瓶，香几上是方形花瓶，另一桌上是两个精美瓷壶，桌子上是茶杯，一幅清代的时尚风俗画展现得淋漓尽致。

瓷器不但在中国成一时风尚，在欧美更是出尽风头，成为达官贵人床头、案边的常客，成为欧洲上层社会的新兴时尚。

17、18世纪的欧洲，由于瓷器、家具、建筑等特有的东方色彩，对

欧洲产生了极为长远的冲击，刮起了持续一个世纪的“中国风”。其中瓷器的收藏俨然成为欧洲王公贵族的一大时尚。中国外销艺术品中，瓷器的输入量最大。尽管葡萄牙人前往东方主要是寻找香料和丝绸，归国时一般把瓷器作为压舱货。但瓷器在欧洲一出现立即在西方展示出极大的魔力，晶莹如玉的质地、美丽的色彩一下子吸引了上流社会的关注，后来竟成了王公贵族居住室内的主角。

据国外有关档案统计，从荷兰东印度公司建立，到康熙三十四年（1602—1695），贩运到欧洲的中国瓷器约2000万件，包括明清时期的青花、五彩以及广彩瓷器。销往单个国家的瓷器数量也有统计，雍正十二年（1734），运到英国的瓷器约40万件，从乾隆十五至四十六年（1750—1781）的32年间，运往瑞典的瓷器达110万件。光销往荷兰的瓷器有个统计，数量十分惊人，从万历三十二年到顺治十三年（1604—1656）的几十年时间数量就达到300万件，平均每年6万件。仅仅雍正十二年（1734）一年就销到荷兰40万件中国瓷器。

18世纪20年代，荷兰东印度公司建立了与中国频繁的贸易联系，几乎每年都有船只来到中国。根据荷兰东印度公司档案记录，1729—1795年，来广州的荷兰东印度公司船只只有231艘，1729—



清代年画

1794 年，来广州的该公司成员近千人次，1729—1793 年，从广州返回的荷兰船只，带回的货物有六类，其中瓷器便是非常重要的一种。

在欧洲各国，皇宫、府邸都设置有大量的瓷宫。勃兰登堡的腓特烈三世的瓷宫尤为著名，到处摆满瓷器，俨然一个瓷都。房间的所有墙面、壁炉和柱子都被瓷杯、瓷盘、瓷罐占满，一些支架、墙托、书架和角柜也都放满了瓷器。路易十八的大臣黎塞留、马萨林和科尔贝等羡慕东方，都是东方艺术的爱好者，他们的府邸都藏有数量巨大的中国瓷器。

第五节

柴米油盐酱醋茶——吃喝时尚

“书画琴棋诗酒花，当年件件不离他。而今七事都更变，柴米油盐酱醋茶。”这首诗，描写的是清代的两种生活方式，前者说的是早年的琴棋书画，后者说的是后来沉浸其中的吃饭饮酒，可以说人们已经由当年极具高雅的闲情之致转向吃喝玩乐。在这里“柴米油盐酱醋茶”是用来作为一个代称，指代清代的一切吃喝。下面我们就先从清代规格最高的一道菜——“满汉全席”开始说起。

“满汉全席”，本是清宫里的筵席菜谱，乾隆年间传人民间，乾嘉以后，达官显宦，豪绅巨贾，饮食争逐，沿袭成风，满汉全席遂盛行一时。到了光绪年间，满汉筵席更加丰富精美，一般官宦富商，无不以食满汉全席为荣。所以“满汉全席”是当时在贵族中间极为流行的菜。

各地的“满汉全席”有所不同，多的有一百多件，少的也有数十件。其中珍馐美味，有所谓上、下八珍，山、海八珍等，包括驼峰、熊掌、甲鱼、燕窝这些极珍贵的菜，还囊括了像烧烤全乳猪这样的满族风味的烧烤菜以及燕窝、鸡丝汤等代表汉族风格的汤类。另外，还包括各种小吃、点心，比如饽饽、包子、卷子等，当然各种酒果也是不可缺少的。这种“满汉全席”既是满人的佳肴，也是汉族的上品，既流行于北方的贵族，也流行于南方的权贵。

在满清平定中原统一中国以后，随着一些有效措施的贯彻，民族矛盾逐渐平息，生活水平也逐渐提高，从皇宫到乡绅一股奢侈之风流行于全国。“居山必以鱼鳖，居泽必以鹿兔”，成为一些乡绅阶层的饮食写照。缙绅的一席饭，水陆珍馐多达几十样，士庶中人之家，办个隆重的宴席得有菜品二三十样，平常宴会也要十几样。龚炜记

载吴中的饮食情况时说：“饮馔，则席费千钱而不为丰，长夜流湎而不知醉。”至嘉庆时，一席几至六七千文，“盖又务为精缴相高，虽罗列数十品，绝无一常味也”。可以看出，铺张浪费的奢侈之风已经弥漫开来。今天我们对公款吃喝，挥霍浪费不眨眼的现象已经司空见惯了，不过清代的这种铺张浪费仍然让我们侧目。

在江苏太湖地区，许多乡绅和富家开宴会、养戏班竞为时尚。湖南布政使郑源踌在署家属有四百余人，养活戏班两套，有次将部分家眷送回，竟用了 12 只大船方可装载而归。

在宴会上，文人乡绅饮酒时还讲究文化的品味。或是在饮酒时互相以各种雅号来称呼，或是以学问和品德来称呼，或是以友情来称呼，还有的以花草等自然植物来称呼。清代的酒令有雅俗之分，尤其是雅令尤其讲究，它流行于文人乡绅之间，必须是文人才能对上。粗俗之人是无法应对的，像薛蟠这样的大老粗自然与之无缘。

《红楼梦》里“怡红院群芳开放宴”一回，就详细介绍了一种酒令，“晴雯拿了一个竹雕的签筒来，里面装着象牙花名签子，摇了一摇，放在当中。又取过骰子来，盛在盒内，摇了一摇，揭开一看，里面是六点，数至宝钗”。宝钗抽出一签，上题“艳冠群芳”，下面还有一句唐诗：“任是无情也动人”，又注：“在席共贺一杯”。此为群芳之冠，随意命人。下面描写群钗如何对酒令，如何取乐，一个热闹的场面。行这种酒筹需有诗词的根底，否则是无法进行的。

在清代无论是贵族还是平民，吃零食也如现代一样非常流行。因为城里有大量闲散人员，比如官员的家眷、学校的生员、闲致的乡绅、钻营谋官者等，他们生活节奏比较缓慢，晚睡晚起，在泡茶楼、酒馆、戏院、妓院之余随时需要一些小吃零食来消磨时光。对于城市中生活节奏较快的人来说，往往因为工作的关系来不及踏踏实实地坐下来吃饭，或是错过了做饭、吃饭的时间，吃零食却可以充饥。在吃零食方面，清代已经和现在非常相似了。因为在现代都市紧张忙碌的生活中，很有一部分年轻人不食早餐，随便以零食充饥，虽然从营养学上来讲是不健康的，但是已经成为了习惯。当我们追溯清代的饮食习惯和零食消费，会猛然发现，远隔一两百年的时空，前后竟然如此一致。

到了清末，食西餐已成了北京有钱人的时尚。“光宣之交，满汉贵族，群学时髦，向率奔走于六国饭店”；而中产阶级飨宴亲朋好友，

也往往到“六国饭店、德昌饭店、长安饭店，皆西式大餐矣”。[1]

北京的六国饭店、德昌饭店、长安饭店等都有西式大餐，是清朝达官贵人最喜欢光顾的地方，“红花翎顶日日来”是满清官员消费西餐的写照。上海的英法大餐馆，更全是西式大餐，设有同香楼、一品香、一家春等，为买办、富有者和过往官绅所青睐。中下层民众则受这种风气的影响，也偶尔尝尝西餐。胡朴安在《中华全国风俗志》中有一段描写：“曩日请客，大都同丰堂、会贤堂，皆中式菜馆。今则必六国饭店、德昌饭店、长安饭店，皆西式大餐矣。昔日喝酒，公推柳泉居之黄酒，今则非三星白兰地、啤酒不用矣！”[2]从往昔的对比可以看出时人在饮食方面，洋化已经成为非常时尚的事情。

19世纪末的《申报》，曾对这种盲目趋新潮、赶时髦的风气予以批评：“此邦之人狃于时尚，惟时从之一若非时不可以为人，非极时不足以胜人。于是妓女则曰‘时髦’，梨园竞尚‘时调’，闺阁均效‘时装’，甚至握管文人亦各改头易面，口谈‘时务’，以欺世子。”[3]此外还有一句诗描写洋化现象，“洋帽洋衣洋式样，短胡两撇口边开。平生第一伤心事，碧眼生成学不来”，可见当时对其讽刺也是非常辛辣的。

有文章曰：“沪上习俗之标新立异，更变无常。有客籍之人旅游过此者，谓之较之两三年前街市有不同焉，车马有不同焉，衣服有不同焉，一切器玩饮馔以及寻常酬酢往来之事各有不同焉。以沪上求时新，其风气较别处为早，其交易较别处为方便。更不知在土著之人观之，则凡诸不同者，不待两三年也，有一岁而已变者焉，有数月而即变者焉。”从今夕在饮食方面的对比来看，崇洋之风的确是极为盛行的。

因晚清时期洋化之风盛行，故民众，特别是那些裙屐少年、富商巨贾，以食用番菜为时尚。从《点石斋画报》所反映出来的信息看，番菜颇得追逐新潮者的欢迎。光绪二十三年（1897）的中秋佳节，沪上新北门虹桥左近某甲，带其相好乙妻，乙带其相好甲妻，不约而同聚餐于四马路

---

① 胡朴安：《中华全国风俗志》，石家庄：河北人民出版社1986年标点本，下篇卷一《京兆》。

② 同①

③ 韦明铧：《听唱翻新杨柳枝：中国古代时尚文化》，昆明：云南人民出版社2007年2月版，第361页。

一品香番菜馆，隔壁而坐，易妻而赏中秋佳月，竟互不知也。

其实，清代末期形成的这种以西餐为时髦的现象，反映出一种不健康的心态，隐藏在背后的是一种“西方”等同于“上层”的价值观在作怪。“鸦片战争以后，当西方的坚船利炮轰开中国大门的时候，中国人开始对包括饮食文化在内的西方文化另眼相看，很多人以西化为时尚，表现在饮食上就是吃西餐。西餐未必就比中餐更合他们的胃口，隐藏在吃西餐现象背后的是趋上心理在作怪，因为在他们心中‘西方’就代表着‘上层’。正如日本饮食文化研究专家石毛直道先生指出：‘欧洲食品和饮食方式对于近代世界的影响，是在政治、经济背景下实现的。’”①

在清代品茶已经成为大众消费时尚。品茶的主体已经不再仅是文人或官绅这一群体，而是包括了广大民众，什么三教九流都整天沉浸在茶肆中，这种人人品茶的风尚是清代的一个突出特点。周纪文在《中华审美文化通史》明清卷中分析了中国茶文化在清代盛行的主要原因，非常具有深意。他说：“清朝末年是中国茶文化从文人化走向大众化的阶段。从元代将文人贬为下九流之后，文人便逐渐流入民间，文人的地位虽没有就此完全跌落，可也已成跌落之势。清末民初，那些为求官职而苦读圣贤书的文人，不但失去了仕途，而且失去了经济来源。文人穷了，自然也就无力从事于闲适雅事，文人地位的跌落是茶文化流入民间的一个关键。在文人士大夫阶层逐渐失势的同时，与之相对的市民阶层却是日益壮大起来，市民文化在明清时期迅速繁荣。所以，茶文化在这一阶段转向市民化是必然的，从此茶文化的内容由单纯的文人化，开始丰富为文人、市民、缙绅等各有特色的文化现象。”②

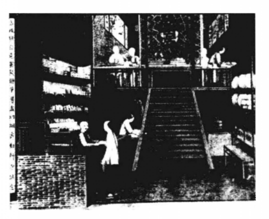


酒席之上，猜拳助兴，是流行于全国各地的一种交际娱乐。图中外国人也情不自禁地学起猜拳来。

① （日本）石毛直道著、赵荣光译：《饮食文明论》，哈尔滨：黑龙江科学技术出版社 1992 年 12 月版。

② 周纪文：《中华审美文化通史》明清卷， 合肥：安徽教育出版社 2006 年 8 月第 1 版，第 321 页。


清代股票经纪人总是在茶馆里边吃边聊


清代的广州茶楼


洗马河茶馆

到明清时期，茶馆数量非常普及，数量竟然超过了酒楼或酒馆。以南京为例，“大小酒楼六七百座，茶社有一千余处”。中国西南的成都，茶馆业也是极为发达，民众中品茶之风很盛行。清末傅崇矩著的《成都通览》中记载，1909年成都有街巷516条，而茶馆多达454家，几乎平均每街巷设一茶馆。而清末民初北京城更是茶馆遍布，这些茶馆分工也很明确，有专供商人谈生意的清茶馆，有饮茶兼有食品的“贰浑铺”，有供说书和曲艺表演的书茶馆，有容三教九流的大茶馆，还有供游人赏景的野茶馆等等。茶馆作为一种社交场合，后来越来越多地与曲艺、戏剧、诗会等民间文化活动结合在一起，离开了单纯的茶文化形式，而形成独特的茶馆文化。

在繁华的大都市上海，茶馆的风行超出其他地方。茶馆不但数量多，场面也大，较大的茶馆几乎可容纳1000人。这些茶馆更与其他娱乐项目结合在一起，极大地丰富了市民生活。黄协埙于1883年在《淞南梦影录》中说道：“茶馆之轩敞宏大，莫有过于阆苑第一楼者。洋房三层，四面皆玻璃窗，青天白日，如坐水晶宫，真觉一空障翳。计上、中二层，可容千余人。别有邃室数楹，为呼吸烟霞之地。下层则为弹子房。初开时，声名藉藉，远方之初至沪地者，无不趋之若鹜。近则包探捕役。娘姨拼头，以及偷鸡剪绺之类，错出其间。而裙屐少年，

反舍此而麇集于华众会矣。”[1]。《点石斋画报》还记载一茶馆，也让我们叹为观止。曰：“本埠四马路第一楼，为各处茶室之冠。游其地者，靡不叹为观止。楼凡四层，屋宇轩敞，几案精良，而又介乎枇杷门巷、花月楼台之间，游人每乐就之，故生意称极盛焉。”[2]

此时的茶馆，已经不再是传统意义上喝茶聊天的地方，而是融入了娱乐的功能，既设置有烟榻，又开设了台球，能够满足各个阶层的不同需求。在杭州、广州、北京等地，茶馆也是颇受欢迎的一种娱乐场所。“杭州丰乐桥悦来阁茶肆开设以来，生涯颇不寂寞，骚人墨客品茗清谈，相与驱睡魔，沁诗脾，致足乐也。”此时的茶馆也不再囿于品茶评理之需，而更成了众人邀朋会客的场所。清人池志瀓在《沪游梦影》中说道：“夫别处茶室之设不过涤烦解渴，聚语消闲，而沪上为宾主酬应之区、士女游观之所，每茶一盏不过二三十钱，而可以亲承款洽，近挹丰神，实为生平艳福。”[3]

① 黄协埙：《淞南梦影录》1883年版卷一。

②（清）吴友如等绘：《点石斋画报》之《第一楼灾难》。

③（清）池志瀓：《沪游梦影》。

第六节

“家家收拾起”——娱乐时尚

“家家收拾起”，“户户不提防”，是描写清代两出戏《千钟禄》、《长生殿》在人们生活中的传播普及情况。在清代，由于经济比较发达，中国封建社会走向了他的顶端。市民娱乐空前发达，清代的听觉艺术戏剧、视觉艺术舞蹈也在这时真正属于人民大众，所以听戏、看舞、听歌成了时尚。

真正给人们带来乐趣且最流行的娱乐时尚是戏曲。“无论其他什么样的娱乐方式，没有一种能像戏曲那样，在闲暇时给人带来如此大的欢娱。”“在戏台下，即使是最为普通平常的人，也能从上演的一幕幕戏曲中享受到莫大的欢乐。”[①]戏曲可以说是晚清最为普及的一种娱乐方式，无论在皇宫贵族，还是在黎民百姓中，无论是文人学者，还是乡村野夫，都把戏台看作是快乐的场所。

由于戏曲可以以各种形式表现，可以在任何地方、任何时间表演，很受大众喜爱。往往在集会日、佳节、婚寿喜庆之日表演；又可以摆地摊、唱高台、走堂会、跑码头；还包括各种形式的走街串巷等，使之极大的占有了时人的生活。

昆腔仍然是清代最流行的剧种，尽管其在明清易祚中受到很大冲击，清代官府和文人士大夫阶层，在清初仍然把观赏昆腔作为主要的休闲娱乐，任何时候都可以享受到昆腔带来的愉悦。南方的苏州、扬州、杭州和南京，北方的北京等地，仍然盛行着民间职业戏班的演出，更有不少官员，家里继续着明末惯例蓄养戏班，以此娱乐。当时戏班之盛、观众

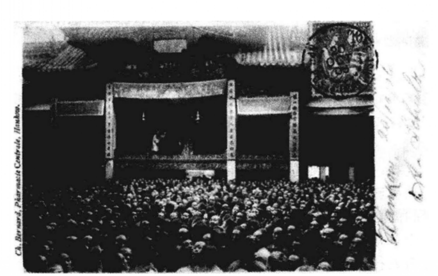
① （英国）麦高温著、朱涛等译：《中国人生活的明与暗》，北京：时事出版社1998年1月版，第251页。

之多都达到了令人惊讶的程度。缪荃孙说：“康熙间，神京丰稔，笙歌清宴，达旦不息，真所谓车如流水马如龙也。是时养优班者极多，每班约二十余人，曲多自谱，谱成则演之。主人以为不工，或座客指疵，均修改再表。”①

“家家收拾起”，“户户不提防”分别说的是流行于清代的两出戏。

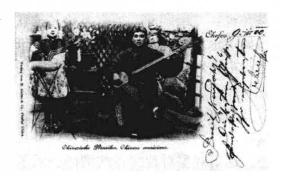
“家家收拾起”来自于《千钟禄》，写燕王朱棣为夺取帝位，举兵攻下南京，其侄子建文帝逃跑的故事。这出戏里对建文帝的遭遇表示了极大的同情，其中一段建文帝在逃亡中所唱的《倾杯玉芙蓉》：“收拾起大地河山一担装，四大皆空相。历尽了渺渺程途，漠漠平林，叠叠高山，滚滚长江。但见那寒云惨雾和愁织，受不尽苦风凄雨带怨长！雄城壮，看江山无恙，谁识我一瓢一笠到襄阳。”

“户户不提防”来自于洪升的《长生殿》，《长生殿》写唐玄宗晚年昏庸，因杨贵妃兄妹恃宠善妒、招权纳贿而激起安禄山造反的故事。后来发生的“安史之乱”对国家安宁产生了极大影响，人民流离失所、朝不保夕，主人公李龟年流落江南。作为音乐家的李龟年结合自己的身世，把大唐河山的破碎、帝王的不幸、自己的遭遇通过唱腔表现出来。其中《一枝花》



戏台下千人回头的场面

① （清）缪荃孙：《云自在龕随笔》卷一《论史》。



表演京韵大鼓的老照片明信片


《 点石斋画报》关于摄影术的报道

曰："不提防余年值离乱，逼拶得歧路遭穷败。受奔波风尘颜面黑，叹雕残霜雪鬓须白。今日个流落天涯，只留得琵琶在！揣羞脸上长街，又过短街。哪里是高渐离击筑悲歌？吓哈倒，到做了伍子胥吹箫也那乞丐！"

这两个戏在清代极为流行，故有"家家收拾起"，"户户不提防"之说。

徽班进京后，市民观看戏曲成为京城一大时尚，人人都有欣赏机会。"北京戏班演出的主要场所，即戏庄，戏园几乎被徽班所独占。观看徽班演出在当时成了社会上普遍流行的风尚。"[①]杨掌在《梦华琐簿》中曰："戏庄演剧必徽班。戏园之大者，如广德楼、广和楼、三庄园、庆乐园亦必以徽班为主。下此则徽班、小班、西班相杂适均矣。"[②]徽班周而复始地在各个戏园轮换演出，大戏园四天，小戏园三天换一次台口，使观众可以欣赏到不同的剧目。演出过程分为早轴子、中轴子、大轴子三段。其中中轴子多演出昆曲、武戏，名角出场，色艺俱佳，尽力满足显贵、豪客的需要；大轴子则是本戏或连台戏，满足市井走卒们的需要。这种安排，使徽班戏曲的推广和普及得到加强，因为它顾及了不同层次、身份观众的需要，使徽班真正的走到了千家万户。

《点石斋画报》载有一节非常有趣的报道："顺天府属玉田县之临安仓镇有火神庙，庙前搭彩棚，召名班演剧数天，与观者无远弗届。该

---

① 万建中、周耀明：《汉族风俗史》清代后期？民国汉族风俗卷，上海：学林出版社 2004 年 12 月版，第 303 页。

②（清）梁绍壬：《两般秋雨庵随笔》。

镇距山不甚远，山中有巨豹，见人头济济，思攫一二人以餍其老饕，奋爪直前，观者大惧，奔避不及，徒自喧攘。不料豹入人丛中威无可奋，一经拥挤，竟自呜呼。”此报道很像一则寓言故事，豹欲吃人，反被人挤死，除了给我们以笑料外，从中不难看出，当时人们对看戏的热衷程度。那人头攒动的观众，前呼后拥的场景不啻为清代晚期以看戏为时尚的画卷。



大观茶园

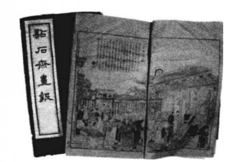
晚清时期，品茶早已成为当时各个阶层的一大消费时尚，进入了老百姓的生活。非常普及的茶园，不再是单纯的品茶、喝茶，更是时人的休闲娱乐场所，各种花样繁多的剧种纷纷在茶园亮相，接受大众的审阅，给大众以饭后的谈资。津津有味地品茶、如痴如醉地听戏共同绘制了一幅清代娱乐的浮世绘。

上海地区戏剧业迅速发展，使沪上“梨园之盛，甲于天下”，其代表性场所即为“茶园”和“戏院”，著名者有清末上海四大京班之称的丹桂、金桂、天仙、大观等茶园，特别是丹桂戏园，清末《点石斋画报》等画报中曾屡屡提及。

苏州的戏馆，同样以饭店与演出结合的形式形成了大众娱乐消费时尚。上层社会进出戏馆，主要的目的为宴客，演戏则为助兴节目。但是在现场，浪费挥霍自不必说，外面的观看者则觉得新奇异常，“当开席时，哗然杂还，上下千百人，一时齐集，真所谓酒池肉林，饮食如流者也，尤在五、六、七月内天气蒸热之时，虽山珍海错，顷刻变味，随即弃之，至于狗彘不能食”。[①]而“阑外观者，亦累足骈肩，俗目之为看闲戏”。[②]

扬州在清代中期则是最为发达的城市之一，盐业带动了市场以及相关的文化艺术活动，著名的扬州八怪就是得益于扬州发达的商业市场环境而鬻书卖画立足的。当然卖艺充斥了扬州市场的任何角落，这其中以

① （清）钱泳：《履园丛话》丛话七《骄奢》。
② （清）顾禄：《桐桥倚棹录》卷一二《舟楫》。



《点石斋画报》

戏曲、说书为盛。“时新女戏果然奇，蔑得财翁不肯离”，“走班小旦实风骚，打扮穿衣媚且娇。装出百般流动戏，盐台焉得不销魂？”盐商富贾大多好戏，如两淮盐务就例蓄花（分为京腔、弋阳腔、秦腔、罗罗腔、梆子腔、二簧调）、雅（指昆山腔）两部，以备大戏。每逢节日、宴会等，都是戏台高搭，人山人海、热闹异常。所以扬州有“寄语生儿工傅粉，不须古调学弹琴”的择业趋向。扬州大街小巷，遍布各路说书人，鱼龙混杂，以至“何异东堡西抹者，不惊人句也高啥”的屡屡可见。

秧歌，在清代则以其活泼的形式流行于农村城镇，几十人或几百人的秧歌队行走在大街小巷，每当闹起秧歌，真是欢声鼎沸，万人空巷，热闹非凡。一些诗句描写了人们对秧歌的热爱：“驻马郊西人似鹜”，“画鼓秧歌不绝声”，“如蚁游人拦不住，纷纷挤过蹴球场”，很形象的描写了流行于清代民间的这种娱乐活动。

除群众性、规模性的节庆娱乐活动外，还有一种非常普及的娱乐方式——养宠物。提笼架鸟本是八旗子弟最喜欢的一种娱乐方式，但是这种娱乐方式却以风卷残云般传播开来，无论贫富贵贱，都以此为时尚。



这个小孩啊叫硕硕！他买蝈蝈去了！看看小时候就会玩！



清末八旗子弟遛鸟照

蜀人严公子爱驯养各色品种鸽子，每于良辰佳节在客人面前展示驯鸽之技，颇得众人赞赏；浔阳江上甲乙两人，“彼此爱畜画眉，每日必提笼至柳阴深处，引之调喉弄舌以畅其性情”；“苏城有陈某者，家本小康，素性爱猴，豢有童猴四五头，终日把玩，猴性甚灵，能解语言，能供指使，虽奴仆不啻也”。有些



清象牙雕盖蝈蝈笼 天津博物馆藏

宠物爱好还发展成为一股社会风气，像粤中就盛行斗鹌鹑之风。虽然时人多贬之为玩物丧志，但无异与种花养草、下棋博弈一样，同为民众休闲娱乐的一种方式。

各种飞禽走兽，八哥、鹦鹉、画眉鸟、鹌鹑、鸽子和猴子、狗猫等，都成为个人的驯养玩乐对象。豢养宠物之风到现在都一直未减，在当今人满为患的大城市各种宠物店比比皆是，占据着短缺的城市资源。

妓馆在中国古代，几乎每个朝代都存在，但是在清代后期它成为了各阶层人士随意光顾的大众娱乐场所。随着商业的振兴和市民活动的发展，娼妓业在晚清各大都市特别是上海、苏州、广州等城市迅速兴旺起来。“咸同以后，虽然禁止官员狎妓冶游的法律条文还在，但已是名存实亡，官府各色人等出入青楼，狎妓作乐渐行公开，继而成为时尚，流风遍至全国。”①

上海同样因为得风气之先的优势，在娼妓业方面领先于全国，“方今通商埠头，要唯上海为巨擘，居者、行者憧憧往来如恒河沙数，而妓院之鳞次栉比亦如之，巨官大贾缠头一掷，不吝数百千缗”。据上世纪初工部局和公董局的资料，租界里华人女性中，妓女所占比例高的惊人，达到 12.5%。②

当时的上海，由于发达的经济和变异的消费观念的影响，使妓女业发生了很大变化，大多数妓女的服务对象已经不再是传统的文人士子，

① 焦润明、苏晓轩编著：《晚清生活掠影》，沈阳：沈阳出版社 2002 年 4 月版，第 127 页。

② 王揖唐：《上海租界问题》，上海：商务印书馆 1924 年初版，卷三第 13 页。



这个是晚清的惯例，为破处的雏妓需有龟奴肩负



清代春宫画



清代妓女与嫖客

而是商贾和市民，妓业也逐渐世俗化。所以有人感叹曰："近时名妓，动以色艺相夸，至欲以才华见者绝少，即间有一二以能诗名者，亦无非倩人捉刀。"在对外开放的园林里，妓女成为常客，他们的一举一动甚至是服饰穿戴，都受到当时社会的追捧。李伯员主办的品评妓女的《游戏报》每期还赠送几百份到张园，免费送给入园的游客。"美女"成为都市时尚旅游的一个标志性符号。四大名妓陆兰芬、林黛玉、金小宝、张书玉是"每日必到，每到必迟。其到也，万目灼灼，四座尽倾"。[①]在愚园中同样如此，"凡青楼妙妓、狭巷名娃，与夫坠鞭公子、硕腹豪商，并辔疾驰招摇而过者，皆一一见之，风过处犹时闻笑语声也"。[②]

外国人参与进来，是晚清妓业的一大特色。日本历来就有艺妓传统，日本妓女在沪上开设有茶馆和妓馆，此前"曾结队来中国，在沪地开东洋堂子，以及设茶馆为女堂倌者，几于遍处皆是"，像宝善街"日升日"等东洋妓馆，花费不用太高，所谓"钞费无多，故人无论上中下，意在消闲遣兴间一问津"。日本妓女所唱歌词也多是中国的淫词，比如"十八摸"。广东一带妓女则显得"文明"十足，因为她们可以讲西语，很好的和西方嫖客交流，"西人冶游多粤妓，

① 陈无我著：《老上海三十年见闻录》，上海：上海书店出版社 1997 年 1 月版，第 29 页。

② （清）叶昌炽：《愚园序》，清光绪十六年六月初一日。

取其通西语，而又肯移樽以就教粤妓亦以司空见惯乐于承迎”。

清代晚期，西洋戏的引入在一些港口城市出现并流行开来。林永匡、袁立泽在《中国风俗通史》清代卷中说道：“在公园1882年（光绪八年）前后，生活在各商埠租界中的华人居民，不仅以接受与使用洋货为荣，而且更以效仿西洋游艺、音乐、饰物等洋习为时髦，以达炫耀与显贵之社会轰动效应目的。”[①]

这些西洋娱乐方式丰富了中国人的生活，增强了时人对西方文化的感性认识，他们亦开始模仿和改造，使之融入到自己的娱乐生活中。当今台球、保龄球仍然是非常流行的一项运动，殊不知在清代此球已经相当流行了。在上海大弹子叫保龄球，小弹子叫台球。当时许多娱乐场所都开设了弹子房，为了竞争，上海许多经营性私家园林都以办弹子房为品牌，有的自从开设了弹子房后，园林内呈现游人如织的场面。《申报》上载有《观打弹记》一文，述说人们对弹子戏的热衷。曰：“打弹之戏，中国向来所无，而近始有之，无怪乎爱之者众，不但打者持绑学作时路，而且观者亦若以为荣。熙熙攘攘，至于如此。”[②]可见清代台球、保龄球已经成为人们的休闲娱乐方式。

清代西人的赛马、赛船等活动也像巨大的磁铁，以其异域的吸引力，引得国人“逐队往观者，宝马香车络绎不绝”。上海、香港、广州、天津等地就建立起了跑马场，举行赛马活动。

《点石斋画报》之《赛马志盛》可以见出当时赛马的盛况以及观者如堵的景象，曰：“西人于春秋佳日，例行赛马三天，设重金以为孤注，捷足者夺标焉。其地设围栏三匝，开跑时，人则锦衣，马则金勒，入栏而后，相约并辔。洎乎红旗一飐，真有所谓风入四蹄轻者。围角有楼，西人登之以瞭望。一人获隽，夹道欢呼个中人固极平生快意事也。而环而观者如堵墙，无胜负之撄心，较之个中人，尤觉兴高采烈云。”[③]虽然画报新闻撰写者是带着好奇的心理来记录此盛况的，但是我们可以看出对国人来说看赛马可谓“极平生快意事”，以致“观者如堵”。

---

① 林永匡、袁立泽：《中国风俗通史》清代卷，上海：上海文艺出版社2001年11月版，第565页。

② 上海《申报》载《观打弹记》，1882年3月3日。

③（清）吴友如等绘；《点石斋画报》之《赛马志盛》。



上个世纪初，一些外国兵在西商跑马场游玩。凌清供图



乐队



上海租界跑马场



上海租界跑马场

由于这些娱乐活动让国人觉得新奇，且又带有很大的刺激性，故市民往观者甚多，时人有记载上海赛马的盛况说道："是日观者上自士夫，下及负贩，肩摩踵接，后至者几无置足处。"[①]类似盛景在福建、广州、香港等地也可以见到，"闽垣于（光绪十六年）葭月（十一月）初六日为寓居各西人举行赛马之期"，"时红男绿女、白叟黄童麇聚而观，几致万人倾巷。"其他诸如赛脚踏车、跳高、蹴鞠等体育娱乐活动也多次被《点石斋画报》作为新奇、时尚之运动及时介绍，在画幅中也随处可以看到中国人"踵趾相错"、"几无置足处"。

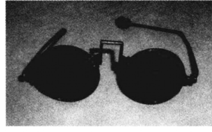
① （清）葛元熙：《沪游杂记》卷一。

第七节

走俏的舶来品——洋玩意儿时髦

随着中外贸易的日益繁盛，中国社会风气日开，西洋墨镜、望远镜、时表、自鸣钟、电报、电话、电灯、自来水等与居民生活直接相关的日用物品、日用设施为中国民众所使用，对人们的日常生活产生了深远影响。年少纨绔之流以戴墨镜为新潮，官员借助西洋望远镜遥看仙境，母亲借助照相之术仔细评选儿媳妇，小偷以钟表和眼镜这些西洋新奇之物为盗窃对象。“从19世纪60年代起，使用洋货，喝洋酒、咖啡在香港、上海等地已成了新鲜时髦的事，有经济能力的人都愿意一试。”[①]

钟表刚开始传入中国，被称为自鸣钟，在乾隆后已经成为宫廷、官宦宅第中的时尚用品。如果从欧洲钟表传入的万历年间算起，到康乾盛世不到100年的时间，钟表已经是“宫廷卿从，皆有此物”。[②]钱泳在《履园丛话》丛话十二《艺能 · 铜匠》中也说道类似的话，钟表在嘉庆、道光之时已是“士大夫家皆用之”。[③]



晚清天然烟晶眼镜

自鸣钟可谓舶来品中最受国人喜欢的物件，从开始传入到成为时尚品，所需时间很短。它之所以在如此短暂的时间就在士大夫家流行起来主要原因除了能给国人提供精确的时间观念，还由于它的造型美观，适合作为家庭中的陈设

① 诸葛铠等：《文明的轮回——中国服饰文化的历程》，北京：中国纺织出版社2007年7月版，第281页。

② （民国）黄濬：《花随人圣盦摭补编》。

③ （清）钱泳：《履园丛话》丛话十二《艺能 · 铜匠》。



晚清舶来品留声机



最早的电话

品，这正如家里陈设精美瓷器、书画一样，增加美感。西洋钟表的输入，地域仅限通商口岸，性质只限挂钟、座钟，家用只限富户、商店，不过用来装点阔气，并非在于实用，只能说它在皇宫、富商之家是一个摆阔的资本。不过社会上仍然有赶时髦者，以崇洋媚外的心理，持之、戴之并大肆张扬、招摇过市。比如《清稗类钞》载："自光绪中叶以后，妇女之好修饰者，亦皆戴之以为美观矣。"还说："光绪中叶，妇女有以小表佩于衣衽间以为饰者。"[①]张寿在《津门杂记》中描述津人以佩表、抽洋烟为时髦的现象，曰："近则津人习染，衣襟无不作兜，凡成衣店、估衣铺所制新衣，亦莫不然。更有洋人之侍童马夫辈，率多短衫窄绔，头戴小草帽，口衔烟卷，时辰表链，特挂胸前，顾影自怜，惟恐不肖。"[②]



清宫廷用时钟

自鸣钟不仅仅作为达官贵人的装饰品陈设于客厅、书房，而且也变成一种公共设施，为民众所共享。在清末的一些画报上，经常见到自鸣钟的身影，它们一般被安置在大楼上部，随时提供给过路群众以时间，虽然多

① (清) 徐珂：《清稗类钞》第13册，《服饰类》。
② (清) 张寿：《津门杂记》。

数其声不甚宏亮，但是四境之内都可以倾听，而较大者其声甚洪，报刻之小钟，“声如洋琴，悠扬可听”，“可闻数里”。《点石斋画报》有一段话，涉及了自鸣钟创始的时间，以及上海设立自鸣钟的情况和市民对自鸣钟的反应，说道：“自鸣钟创始于西历一千三百七十九年，由德人名威克者制，以供法皇嘉利斯第五宫中所用，此为西国制钟之始。自是以来，造钟表者日多一日，灵心妙制，层出不穷。就其大者言之，如沪上法工部局、徐家汇、虹口、天主堂、学堂、跑马厅等处，皆有大自鸣钟按时锤击，惜其声不甚宏亮，未能四境之内无不倾听也。江海北关设在沪北英租界黄浦滩上，规模宏敞，轮奂聿新。近日（光绪十九年八月前后）新造钟塔一座，屹立中央，高耸霄汉，并向外洋购运大钟安设其上。此钟每开一次，可走八日。计大小钟共有五架，权之约重五千八百八十斤。报时者最大，其声甚洪，与工部局之警钟不相上下；报刻之小钟，声如洋琴，悠扬可听，亦可远闻数里。且四面皆可望，夜间则燃点电气灯，照耀如昼。每锤击时，临风送响……不独租界居人既便于流（浏）览，即浦江十里，贾舶千帆，水面闻声，亦有入耳会心之妙，不诚大有益于斯民哉？”[①]《沪北竹枝词》其十八描写了，众人对自鸣钟的好奇，曰：“大自鸣钟轰碧霄，报时报刻自朝朝。行人要对襟头表，驻足墙阴仔细瞄。”[②]自鸣钟的广泛运用，不能单纯理解为国人的崇洋媚外，它的确使中国民众的时间概念逐渐明晰，是都市生活近代化的一个反映。

其他便民设施也日益为中国民众所习用。进入19世纪80年代后，电灯在上海投入使用，因比原来的煤气灯更明亮、更安全、更方便，故颇受称赞，并且在管理体制上也日渐完善，西人雇用中国人管理路灯，“浦东王阿虎年甫三十有二，向在电气灯公司为工匠，每夕至百老汇路，沿途管理电灯”。比电灯更早引进的是煤油灯，之前中国灯具普遍是以动物油作燃料，自19世纪五六十年代，外国已经隆重向中国推出煤油灯。为了更好的销售，他们还作广告宣传，买一公斤煤油奖励一盏油灯。结果是煤油灯得到了一个很好的销售，“煤油灯的优越性，再加上商家的奖励销售，使煤油灯成为畅销货，不少居民‘至少要用

① （清）吴友如等绘：《点石斋画报》之《巨钟新制》。

② 上海《申报》，1872年5月18日。

煤油作室内照明之用’。”①

与电灯被引进的同时，自来水这种取水方式也由西方传人。上海市民最先享受到了干净方便的自来水，“龙头林立，不但饮和甘者，随地随时可以启闭而取携”，并且还可“以之救火，实为亘古以来未有之善政”，尽管80年代人们对自来水还有些恐惧，担心“启闭偶不谨慎，则水势喷溢，如玉龙之夭矫直上汉霄，即历一时半时之久曾不少杀”，②以致惊马伤人，但民众还是很乐意使用。到了90年代中期，市民态度则发生了根本转变，甚至因争相取水而启衅：“法界自来水管向由工部局管理，任人汲取，并不取资，亦不禁阻，著为成例。嗣以汲水者报往踱来日无休息，爰定以时刻，过此便不准取水。然人多管少，汲者拥挤，往往易启争端，有心人惄焉优之，谓是宜早筹一妥善之法，否则恐酿成祸端也。不幸言而偶中，竟于前日（光绪二十二年七月份）有争水酿命之案。……”

邮政也是一新生事物，它的被引进大大推进了信息交流。自光绪二十二年（1896）开始，清政府在全国兴办邮政，初步形成了一个全国性的邮政网络。但因初设乍立，弊端不少，“自邮政开行后，各处传消递息诸多窒碍，且邮夫人生地疏，不熟路径，以致鱼沉雁杳，音问稀通，居民均称不便”，由于很多邮局采用民信局的邮路，有日益取代之势，致使“各处信局，相率歇业，甚有起而与之为难者，盖以夺其生计故也”。但是近代邮政的崛起之势是不可阻挡的，它沟通着人与人、人与社会的关系，推动了中国社会的近代化进程。

晚清，照相、电影也被引进中国，逐步走进人们的生活中，在贵族中间也几为时尚。传入伊始，人们出于对照相的好奇，都想以拍照留作纪念，每逢年节假日，照相成为时尚。北京作为中国的首都，封建商业结构紧密，新兴行业不易插入，所以在照相行业上要落后于其他开埠城市，但是19世纪末期以后，照相馆一旦在北京出现，很快就受到市民的欢迎，留影也成为很时髦的事情。“照相馆在北京一出现，很快受到民众的欢迎，大有‘家置户有，人多好之’的趋势。许多人见照相业有利可图，遂纷纷开办照相馆。在晚清，北京琉璃厂土地祠一带已成为照

① 万建中、周耀明：《汉族风俗史》清代后期·民国汉族风俗卷，上海：学林出版社2004年12月版，第69页。

②（清）吴友如等绘：《点石斋画报》之《龙头失水》。

相业聚集的地区。”[①]

在学校，为了防备考试舞弊，要求考生本人和照片相一致：“各项考生于入学考试前，无照片者概不准考。”可见短短几十年照相在中国已经达到一定程度的普及。清末著名画家、书法家黄士陵年轻时期就曾在照相馆打小工，由于长期对写实照片的耳濡目染，使他在绘画创作中引入照片光影效果，形成了自成一格的写实画风。林永匡、袁立泽在《中国风俗通史》清代卷中说：“至于以照相作为消遣与交往手段，更为诸多大城市民人所接受。大城市中，不仅西洋照相馆较普遍，而且人们照相后将自己的照片还馈赠亲友，更以此事为赶时髦之举。这一切均表明，租界里的华人，在西洋物品的诱惑与生活习尚的熏陶下，其消费心态、生活方式、价值取向，均有较大的变化。在生活习俗上，更有某些‘西化’的倾向。”[②]

电影是清末从西方传入的，于19世纪末在上海出现，1896年8月11日，徐园放映法国电影，成为电影正式传入中国之始。这种神奇时髦的娱乐方式逐渐引起人们极大兴趣，电影院成为当时休闲的中心。

1903年，商人林祝三从欧美购进电影放映机、影片，放映电影，成为商业性电影第一人。在以后的几年中，“北京的电影放映日渐增多，无论是戏院，还是茶园、戏院，每当放映影片，都座无虚席”。[③]光绪三十一年（1905），第一部中国无声电影《定军山》拍摄成功，这是一部戏剧片，主角是当时赫赫有名的京剧谭派艺术创始人谭鑫培。《定军山》在拍摄手法上受到一些西方国家的影响，但取材却与我国传统的民族戏曲和古典文学相结合，非常符合观众的欣赏习惯，使得中国电影一经问世便具有鲜明的民族特色，这是有别于其他国家电影发展情况的。影片上映后受到热烈欢迎，曾出现万人空巷之盛况。因此，该片无论从电影史的角度，还是从保存京剧艺术精华的角度，也还是从市民娱乐风俗的

---

① 焦润明、苏晓轩编著：《晚清生活掠影》，沈阳：沈阳出版社2002年4月版，第127页。

② 林永匡、袁立泽：《中国风俗通史》清代卷，上海：上海文艺出版社2001年11月版，第566页。

③ 焦润明、苏晓轩编著：《晚清生活掠影》，沈阳：沈阳出版社2002年4月版，第29页。



谭鑫培《定军山》剧照

研究角度都极有价值。

晚清江苏扬州年画《西洋镜》，展现出一幅农民在闲暇之余欣赏西洋镜的场面。“西洋镜，也叫洋片。形状如箱，箱内有风景图片，可拉动变化，前有小孔，孔中安放大镜片，透过镜片观望，图景放大如真。这是幻灯和电影在中国流行以前的一种观看图片的娱乐形式。”①

总之，西洋器物的传入和便民设施的建立，极大方便了城市居民的生活，拓宽了传统娱乐方式，对中国社会产生了深远影响。在民间，西式器物已经相当流行了，1885 年日本人黑田清隆于《漫游见闻录》一书中描述广东的见闻，特别是广东的老百姓生活状况，他说：“日常所用的器物中，比北方人民更多地使用外国产品，椅子、火油灯到处可见，土人住切家的窗户也都模仿外国样式，城内卖西洋钟表的店铺就有数家，西洋杂货店也很多。”②如煤气灯的创设，开辟了沪上日益繁盛的夜生活，特别是一些大型的娱乐庆典活动多放在晚上举行，改变了中国日出而作，日入而息的传统生活方式，上海不夜城的历史自此开始。

① 孙建君：《中国民间美术》，上海：上海画报出版社 2006 年 1 月版，第 157 页。
②（日本）黑田清隆：《漫游见闻录》。

第八节

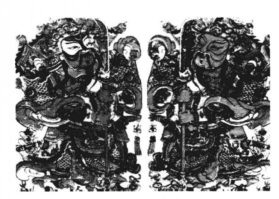
节庆的华彩篇章——贴年画的流行

清代可谓是年画史上的全盛时期，无论其形式还是其表现内容，都演绎着其在清代流行于民间的时尚性。

清代民间年画的作坊，普及全国各地，除了东北、新疆、西藏、宁夏、青海、内蒙等省份外，可以说都有印制年画的作坊。比如天津的杨柳青，山东的潍县、平度、高密、聊城，河南的开封、灵宝、卢氏，河北的武强、宁河、邯郸，山西的临汾、河津、大同，陕西的凤翔、神木，甘肃的宁县、天水，四川的绵竹，云南的大理，广西的南宁，湖南的隆回、全州，湖北的均县，广东的佛山、潮州，福建的泉州，浙江的余杭，安徽的亳县、阜阳，江西的九江，江苏的扬州，贵州的贵阳，台湾的台南和北京、上海等地都有有名的年画作坊。

年画的内容包罗万象，上至皇宫、下至黎民百姓的生活琐事，都在年画里有很好的表现。从题材上说，年画已经走进寻常百姓家，渔樵耕牧、士商学兵、医卜星相、三教九流等七十二行，历史小说、戏文故事中的忠臣良将、清官廉吏、游侠剑客、诗人才子、儒林隐士、孝子烈女、神仙活佛、恶吏贪官以及名山胜水、奇花仙草、珍禽异兽、蔬果竹石、商埠新貌、矿山实景、火轮汽车、西洋风俗、传统杂技、事实新闻一应俱全。此外，也有描绘比如鸦片馆、妓女院等社会黑暗生活的糟粕场面。所以说年画涉及面之广内容之丰富都超过其他任何一种艺术形式，它无疑是一部清代的百科全书。

年画涉及到当时的方方面面，贴在大门上的门神、桃符，粘在米囤影壁上的“斗方”，贴在灶前的“灶王马”，贴在炕墙的“坑围子”，贴在碗柜上的“拂尘纸”，粘在水缸旁的“缸鱼”，挂在堂上的“大横披”，屋内贴的“横三裁”，窗旁的“窗条子”，商家挂的“八扇屏”



立刀门神二幅（清代山西晋南地区）



进爵将军二幅（清代四川梁平县）

等等都有年画身影。至于牛棚马厩、车辕仓门，以及婚丧嫁娶、迁居、开市、祝寿、生子、中取、升官酬医、谢神所用的年画也有相应的体裁形式。



木板年画

年画不光是春节新年所贴，农民在一年四季中，几乎每个民俗活动都张贴，几乎每月都张贴年画。正月初一张贴《新春大吉（鸡）》，初二悬挂财神像，正月十五元宵节挂《天官赐福》，二月二祭拜土地神，二月三日祭拜《文昌帝君》，五月五端午节挂钟馗像，五月十三四祭奉关公像，八月十五供奉《月宫》年画，腊月二十三祭灶王，揭下当年灶王焚烧。除节令外，农民结婚、生子、入学、祝寿、迁居、收藏、入仓、出行、航海以及丧葬遭灾等，也都贴饰相应的神像、吉祥画或者以纸马焚之。[①]

清代最著名的年画产地是天津的杨柳青、山东潍坊的杨家埠、苏州的桃花坞三地，三地年产年画数量巨大，并远销好多个省份，很受人们的喜爱。薄松年在《中国年画艺术的优良传统》一文中，列举了清代杨柳青年画的制作规模：杨柳青镇及附近32个村庄大都从事年画业，年

① 薄松年：《中国年画艺术的优良传统》，邓福星主编《中国民间美术全集》装饰编年画卷，济南：山东教育出版社／山东友谊出版社1995年3月版，第10页。

产量达数千万份。戴廉赠一家年产就达100万张。一些老作坊有近300年的历史。画店整年不停地印刷，年画销往北方各省。[①]当地农村男女老幼农闲时都来研朱调粉，印刷设色，竟成“家家都会点染，户户皆善丹青”的局面。



杨柳青年画

年画在清代不光达官贵人家里张贴，老百姓家里也是张贴得满满的。红楼梦的刘姥姥在大观园说：“我们乡下人到了年下，都上城来买画儿贴，时常闲了，大家都说，怎么也得到画儿市上去逛逛。”[②]刘姥姥在文中提到的“买画儿贴”，就是指的年画，可见在清代一般的平民百姓家都是贴满了年画儿的。王尔敏先生在《明清时代庶民文化生活》一书中对年画在庶民中的流行与欢迎有很充分的认识，他说：“其所展示种种绘画，可谓五花八门，多彩多姿，且无一不出于画工之手，自无一分高雅气息，却受庶民长久广大欢迎，庶民天才亦充分表露其间。其种种人间气象，世情百态，借年画表达，且具



清代杨柳青年画《十不闲》



《四艺雅聚》清代杨柳青年画

① 薄松年：《中国年画艺术的优良传统》，邓福星主编《中国民间美术全集》装饰编年画卷，济南：山东教育出版社／山东友谊出版社1995年3月版，第3页。

② 同①，第284页。



江苏桃花坞年画



杨家将（前本）

深浓之幽默感。”①

清代年画的销售除了在画铺和杂货店销售外，有许多是通过摊贩销售的。这些摊贩，有的是专门做小生意的，有的则是农民，买年画除了可以小有利润外，还可利用走村串镇的机会增长见识，以作为春节里的谈资。到腊月，摊贩们便到画铺去批发年画，或是在集市上设摊销售，或是到农村里扑上油纸，摊上年画，边唱边卖。通过说唱来吸引群众，讲述年画的内容。想方设法促进年画的销售，是卖画的看家本领。

说唱的曲调和唱词各有祖传，唱腔不尽相同，他们的唱词内容诸如：“胖阿大，胖阿二，吃饭吃勒三斗米，走路走仔三千里，跌仔跟头爬勿起。卖画画格人养勿起，三个铜板卖脱俚。买转去，人人全欢喜，个个全中意。”（《五子夺魁》）“正月里厢掮龙灯，小官弄仔无道阵。有个龙灯好像活仙人，当中靠仔老寿星，外加还要吹朝金。”（《掮龙灯》）②这些曲调和唱词来源不同，唱腔也有很大差异，但表现出的祝福、寄托的愿望几乎同出一辙。

① 王尔敏：《明清时代庶民文化生活》，长沙：岳麓书社2002年10月版，第121页。
② 邓福星主编：《中国民间美术全集》装饰编年画卷，第299页。

第九节

尚古之风——文人雅士的时尚

满清政府一开始就非常重视文化的渗透，不但在衣冠制度、车马制度上作出明确规定，还不忘在图书编撰、诗文创作乃至书法的创作上进行文化保护。在清代早期以柔美之风而著称的董其昌、赵孟頫就成为统治者推崇的对象。董其昌，明代晚期的权贵，著名书法家、画家，以其柔媚的书风火爆一时，得到了康熙帝的推崇并大兴于天下。“康、雍之世，专仿香光；乾隆之代，竞讲子昂。”[①]对赵孟頫的推行除了其书法的柔美富有奴性的因子外，更主要的还是赵孟頫的出仕元朝这一折节行动能更好地作为安抚汉族知识分子的表率。赵孟頫，一代书法、绘画、音律、文学上都极富才华的大宋宗师，竟然屈服于外族的政权下而位及人臣、名满四海，对大清政权下的文人士大夫有着多么大的吸引力、诱惑力？赵孟頫因其书法柔媚软弱的特点、谦虚恭敬的性格，特别是他的为外族效力的经历，继董其昌之后又被清代统治者扶植为典型。统治者推行董、赵的结果是整个社会形成上至近臣巨卿下至秀才举子，无不学董学赵的局面。

由于清代科举考试制度的推行，考生书法是否合乎规范被高度重视，书法的规范化直接关系到干禄求仕的成败，因此一种以“乌、光、亮”为追求目标的馆阁体书法，不仅在翰林院及各级衙门中使用，而且也成为读书人从小就必须学习和掌握的本领。

与之相关的是，一股作为衰落书风反面的潜流也由于历史、政治方面的原因开始滋生暗长，这就是碑版、刻帖的收集以及碑学的诞生。

---

①（清）康有为：《广艺舟双楫》，《晚清书论》，长沙：湖南美术出版社 2004 年 1 月版。



伊秉绶临张迁碑轴



邓石如隶书文心雕龙正纬轴

由于清政府对内实行了残酷的民族高压政策，大兴文字狱，许多文人稍有不慎既遭杀身之祸，“避席畏闻文字狱，著书只为稻粱谋”，[①]因此许多学者为逃避政治迫害，纷纷钻进琐碎的训诂考据圈子里。不幸中的大幸是他们却在残碑断碣中发现了一个新的世界。一方面他们多方收集金石资料，汇集成书，一时金石著作大量出现，不绝如缕，比如《金石存》、《金石契》、《金石图》、《金石志》、《金石萃编》。“专门搜集著述之人既多，出土之碑亦盛，于是山岩、屋壁、穷郊，或拾从耕父之锄，或搜自官厨之石，洗濯而发其光彩，摹拓以广其流传。”[②]另一方面，许多职业书家、学者不断从残碑断碣的残字中吸取养分，形成一种全新的书风，并在后来形成一种与帖学和馆阁体相抗衡的力量，极大地扭转了帖学的弊端，这就是碑学。碑学萌芽于清初的傅山、郑簠等人，中兴于清中期的邓石如、伊秉受，大行于清代晚期，形成如康有为所谓的“三尺之童，十室之社，莫不口北碑”的局面。[③]

字画收藏的风行，在很大程度上与清朝的政策有关。由于清朝的统治是建立在弱小民族压迫强大民族基础之上的，所以清政府对全国各民

① 转录于侯开嘉著:《中国书法史新论》，上海：上海古籍出版社2003年12月版，第115页。

②（清）康有为：《广艺舟双楫》，《晚清书论》，长沙：湖南美术出版社2004年1月版。

③（清）康有为：《广艺舟双楫》，《晚清书论》，长沙：湖南美术出版社，2004年1月版。

族在意识形态上极力掌控，不允许有半点反抗和讽刺的声音，因此有了“清风不识字，何故乱翻书”而招来杀身之祸的离奇事件。这一政策之下，广大士民百姓唯一做到的事就是“顺”，顺应清朝的各项制度规定。这样在文人学者中，逐渐流行起一个时兴的现象，并扩及到平民百姓乃至皇帝，那就是字画收藏、资料搜集、图书整理等。

搞金石搜藏不会涉及意识形态的东西，加之清政府也十分需要一批文人学者加入这一行列，既为保存古籍文化作贡献，又可怜取重视人才之实。这样就在清代的学术上导致了一个新的名词出现——朴学，并产生了一大批朴学大师。

金石之学，其始滥觞于宋，到清代则臻于顶峰。“金石学在清代又彪然成一科学也”是梁启超对清代金石的经典概括。[①]从清中叶开始，金石器物出土日渐增多。碑碣、墓志、玉器、玺印、帛布是时人的收藏对象，石幢、简牍、古陶、瓦当、造像、封泥等一向被忽略的古董也逐渐成为收藏的热点，至清末，大量的先秦青铜器、瓷器，特别是甲骨文的发现，对金石学的风行更是推波助澜。这样清代上至皇帝，下至平民百姓，都把搜藏金石文字作为一件幸事，文人学者趋之若鹜，王公贵族也东施效颦，附庸风雅，更有甚者，宫中太监也是为之倾倒，极力探求。他们中对此大有“笃好如性命者”，只要有财力，恨不能在家中开一个博物馆。这方面，清人绝不在乎钱财多寡的。当人们费尽辛苦，抛却钱财，寻觅到某件古物时，简直就像哥伦布发现了新大陆，高兴一番、庆祝一番。

藏书作为文人士大夫的时尚，在江南尤胜，整个清代，江南的藏书楼、藏书家，不胜枚举。即使普通士绅，家藏诗书数千、乃至数万卷者，也是极其平常的。

乾隆间昆山菉葭一镇之地，藏书精而博者就有杨氏、孙氏、程氏三家，三家合计，据说竟可追比徐乾学“传是楼”的规模。

刻书也一直很风行，从清代的一些文献资料来看，很多的普通城乡士绅刊刻自己乃至友人的诗文集，此外后人刊刻父祖著述的现象，也极为普遍。普通人刊刻自己的诗文集，一般是在身后出版，基本上没有什么商业市场，仅仅作为附庸风雅的工具。刊刻父祖或逝世友人的文集，

① 梁启超：《清代学术概论》十三。


端方

并分送亲友故交，可以说是对逝者最好的纪念方式。

徽商大多具有较高的知识层次，可谓典型的儒商，闲暇喜欢读书、结交文人名士，又喜欢收藏图书、古玩。徽州盐商程晋芳，生活于争相奢侈之环境，他却是近墨者未必黑，“闹市收声归阒寂，虚堂敛抱对寒清”，“独愔愔好学，服行儒业，罄其赀以购书，庋阁之富，至五万卷，论一时藏书者莫不首屈一指”。他“好交游，招致多闻博学之士与讨论世致”，闻名学界。

徽商也喜欢收藏古董和名人字画。他们常常举办各种聚会，延请当时的文人名士。在明清时期的扬州，徽商马曰璐兄弟的小玲珑山馆，江春、江坊兄弟的康山、紫玲珑阁，程梦星的筱园、漪南别业等，都是四方名士聚集之地，当时的硕儒奇才，如全祖望、梅文鼎、厉鹗、朱筠、钱大昕、金农、郑板桥、朱彝尊、王士祯等，与之唱和，有时也得到其资助。他们经常聚会，这来源于传统文人们的雅集时尚，经常于园中各设一案，上置笔二、墨一、端研一、水注一、笺纸四、诗韵一、茶壶一、碗一、果盒茶食盒各一，作诗、作画，会后常把诗文、所作书画付梓刊行。一旦某人得到了一件古器，一定广而告之，邀请朋友们一起来观赏，考订作者和年代并交流欣赏心得，最后必要撰文、赋诗。当时的京师更是不遑多让，富商、显贵极力收藏古董、金石拓片，雅集聚兴，文化味极浓。刘恒在《中国书法史》清代卷中说道：“各地书贾趁机辐凑京师，许多贩卖碑帖拓片的商人也加入其中，于是琉璃厂的书籍古董字画商店很快兴旺起来。由于此时各地文物出土日多，来源广泛，充分满足了学者和收藏家们的需求，故一时治学之士，莫不以金石为重。文人学者出于研究需要，封疆大吏好古崇文，藏书之家广收博采，豪门富商附庸风雅，使各个阶层的人士大都养成收藏金石拓片的爱好，鼓吹宣传，蔚然成风。”[①]

① 刘恒：《中国书法史》清代卷，南京：江苏教育出版社 2002年11月版，第154页。

伴随金石收藏而起，图书收藏在清代也达到了历史的高峰，无论宫中收藏，还是文人收藏都蔚然成风。清代朝廷在图书整理上的一大贡献，是对《四库全书》的整理和修订。清政府把整理后的《四库全书》，收藏于南北七阁。



端方的《陶斋吉金录》

私人收藏，以江南文化发达的江南地区为甚，有名的藏书家达数百余。比如清初钱谦益的绛云楼，黄宗羲的续钞楼，徐乾学的传是楼，朱彝尊的潜采堂、曝书亭，黄虞稷的千倾堂，钱曾的述古堂、也是园等；清中期卢文绍的抱经堂、孙星衍的岱南阁，黄丕烈的士礼居、百宋一廛，吴骞的拜经楼、千元十驾，鲍廷博的知不足斋，翁方刚的小蓬莱阁；清后期杨以增的海渊阁，瞿镛的铁琴铜剑楼，陆心源的十万卷楼，丁留的八千卷楼、潘祖荫的滂喜斋、缪荃孙的艺风堂、对雨楼等都比较知名。

随着金石书画藏书业的兴起，书肆业也逐渐活跃起来，比如北京南郊的琉璃场便是。《清稗类钞》记载："京师琉璃厂为古董、书帖、书画荟萃之地，至乾隆时而始繁盛。书肆最多，悉在厂之东西门内，终岁启扉。"[1]比如，清末著名的地理学家杨守敬，在他多次的会试间暇造访琉璃场时，收集了大量的碑版拓片和拓帖名作，为以后的书法理论创作准备了充足的资料。

尚古潮流并不限于商贾，在民间也广泛的流行。每到节日，城市中的一些景点，都会张挂名贤字画，陈设彝鼎图书，免费供人欣赏。这样对字画、钟鼎等古董在大众中间的普及，起到了很大的推动作用，使男女老幼，贵族、贫民百姓无形中形成一种对古玩的收藏、欣赏之风。

①（清）徐珂编：《清稗类钞》。

第十节

交通工具的新时代——出行时尚

清朝政府除了对衣冠制度作出严格的规定外，也对官民士庶的出行，制定了严格规定。顺治九年（1652）定舆马制度，规定汉官三品以上，轿顶用银，盖帏用皂，在京4人抬，出京8人抬；督抚、钦差8人抬；司道以下、教职以上4人抬；四品以下文职，轿顶用锡，2人抬。武职皆乘马，年过70岁不能乘马者，需请旨特批，方可乘轿。庶民所乘车辆，黑色车身，齐头、平顶，车帘用皂色。对官夫人乘车也有规定，一品夫人的车是黑色辕、轮，皂盖、青缘、绿檐、皂帏。一品夫人以下命妇，乘车颜色各依等级有所不同。三品以上大员可乘大鞍车，即带棚的畜力车，其他官员则可乘驴车或骡车。

乾隆以前，官员大多乘舆，即坐轿上朝。乾隆以后，始改轿为车。道光初，京官有的坐轿，有的坐车。官员乘坐的轿子，有车轿、八轿、显轿、四轿、二轿、眠轿之别。八轿又称八抬大轿，因用舆夫八人而得名，只有三品以上的官员可以乘坐。四轿，因用舆夫四人而得名，乘坐此轿的，据徐珂《清稗类钞》记载多为京官之得用舆者，及外官自藩、臬以下，及命妇之得有夫若子之封典者。[①]四周用蓝呢装饰，以为标志。二轿，则



八抬大轿

① （清）徐珂编：《清稗类钞》第13册，《舟车类·四轿》。



马车



马车

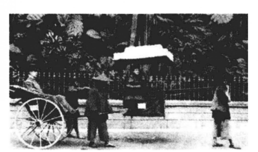
是四品以下官员所乘。显轿可露坐，又称明舆。乘坐此轿的官员，多是各省乡试入闱时的主考、监临、监试、提调。眠轿，是官员外出长途旅行时所乘，为方便“偃卧以憩”，这种轿子较普通轿子深而广，并可将所需各物放在轿中。

在富裕的家庭里，每个成员都有自己的轿椅，这些轿夫也是他们的仆人

清朝后期，官吏外出，多改轿乘车。车的形制、尺寸、装饰、夫役等也是因乘坐者的官阶高低而有不同的规定。如车有方车、长辕车、大鞍车、小鞍车等的不同。崇彝在《道咸以来朝野杂记》说道官车时曰：“车有方车，有四尺长辕车，有三尺八大鞍车，有三尺六小鞍车。以上所说尺寸，皆以车厢为度，前辕后椅，不在数内。”对车的装饰上，“方车围用绿呢，上顶有缨络网，妇女遇大典时所乘者”。[①]驾车的牲畜，前期多用驴，很少用马，但到乾隆中叶，便纷纷改用力量大的马，以乘马为时髦，原因是嫌驴的速度慢。不过，时间不久又回到以骡子为尚。

以上种种规定到乾隆时，已经有所变化，各种人都不再严格遵守，即使是街上拉脚的车，也使用绸绫做窗帘，还有安玻璃窗的。道光时，闽浙总督颜伯焘，罢职回粤，所携辎重人夫无计其数，在道经漳州城时，先期十日即有扛夫过境，每日不下六七百名，最后颜伯焘到达时，随从

① （清）崇彝：《道咸以来朝野杂记》。



19世纪中叶至20世纪初大城市广泛使用的轿子和人力车



独轮车



黄包车

人夫竟达有3000名。

民间陆上的行旅，多用肩舆。北方的肩舆形制与南方不同，“仅有南方轿之上半，而去其下半，故两足下垂，以一木板托之。座椅之两旁，贯以两木杠，木杠之两端，系以一皮条，而舆夫之肩此皮条，两肩不时更替。其行也，非若南方轿夫之一前一后，后者之面，对前者之背也。乃两人同时面向所行方向以行，故坐者为侧坐，而行者为横行”①。南方的肩舆，各地的形制多种多样。在湖南长沙一带，民间多乘坐“响轿”，此轿形制普通，但轿行时常发出格格声，故而得名；广东民间乘坐“飞轿”，大而华，快而稳，轿夫有三人或四人之别，举步极速；广西民间有“八卦轿”，轿夫有男有女，若坐客为男，二女轿夫的肩舆形似坎卦，若坐客为女，前女后男的肩舆则形似震卦，故此类推而得名；云南民间，盛行三丁拐轿，此轿用竹片编成，轿夫前二后一，以利于行走在山间小道；四川山区，则通行滑竿。车辆方面，有独轮车、敞车、马车等等。

在水路上，官船分为座船和差船。座船不载客、不运货。徐珂《清稗类钞》曰：“官署所蓄之船，为本官所乘者，曰座船，不载客、不

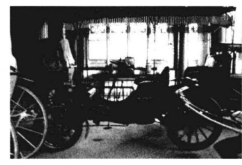
① （清）徐珂：《清稗类钞》第13册，《舟车类·泰山之舆》。



慈禧火轮舟



我国建造的第一艘轮船“黄鹄”号复原图



慈禧太后的御用奔驰轿车



晚清行驶在北京街道上的汽车

运货，例标本官结衔于黄布以为旗，悬于桅，以表异之。其舟子食于官”[①]。差船，也是官署所有，它专备官员的差遣所用，即不载客，也不运货，但船旗上要标明是官署的差船，以示区别。朝廷规定，行船采用官船优先的政策，在运河道上以及船过河闸时，要先让官船，然后商民货船才能通过。各地根据情况不同，船的类型也有很大差异。北方黄河上多用平底船，甘肃黄河上多用牛羊皮船及板船，东北松花江上有舟威舟虎小船、宁古塔有桦皮船，等等。南方多水路，故舟船名目繁多，长江及运河上有专供航运的“无锡快”；江宁、苏州、无锡、嘉兴一带有专供游人在江上游览玩乐的“灯船”；杭州西湖有游船、竹舟和方舟，还有一种船，有门窗，可蔽风雨，船旁还有小船，可烹食物，这种船有时可租用，当然价钱较昂贵，多为有钱的乡绅豪门或富商大贾使用。

晚清，由于西方科技的传入以及交通工具的改进和引入，很多新的交通工具出现了，并逐渐为大家接受，有的已经在上层社会形成时髦。比如火车、汽车、电车、摩托车、人力车、自行车、西式马车等等使国人眼界大开，不少追逐时髦者特乘之显摆。到了19世纪90年代，自行车

① （清）徐珂：《清稗类钞》第13册，《舟车类·座船》。


清末，帆墙如林的香港码头

也传入中国，很短时间便获得国人青睐，有人对其便利之处大加赞赏："车则钢丝如雪，轮则机括维灵，一升一降，不疾不徐，如鹘之飞，如鹰之悬，瞬息万里，操纵在两足之间，而东洋车不能方斯迅疾，马车亦无此轻扬，由其驾驭之熟，而练习之深也。"[①]虽然在驾驭方面比较有挑战性，但它使人的出行更加自由随意。腕车，即人力车，创始于日本，也叫"东洋车"。第一辆东洋车是在1869年输入香港的，1874年输入上海，因为它"短小轻盈制自灵"，很快就在商埠市镇非常风行，当然上海更是风靡一时。西式马车则不同于北方的骡车或马车，它形式多样，有船式者，有轿式者，有皮蓬式者。《清稗类钞》描写了国人对西式马车的喜爱，他们乘车，周游繁盛处，兜圈子，招摇过市，借以自炫。"1900年以后，官吏达官贵戚也以乘坐西式马车为时髦，社会风气又为之一变。可见西方先进的交通工具输入中国后，对人们的社会生活方式、价值观念产生了明显的影响。西方近代交通工具传来中国后，部分地取代了传统代步工具。"[②]对于当时人们趋之若鹜的场面以及马车形制，有《时

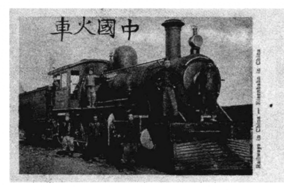

外国报刊上刊登的中国人骑自行车的形象


最早出现在中国的自行车是外国人的交通工具

① （清）吴友如等绘：《点石斋画报》之《赛脚踏车》。

② 万建中、周耀明：《汉族风俗史》清代后期民国·汉族风俗卷，上海：学林出版社 2004 年 12 月版，第 66 页。

尚竹枝词》曰："宽衣珠圈色色新，招摇过市彼何人？比肩比翼循西例，马走双头车四轮。"

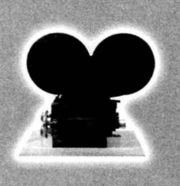


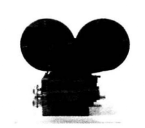
火车

火车为陆上的长距离交通工具，它有诸多优势，可以"驰驶若飞，瞬息数里"。中国最早的铁路是英国人于1865年建于京师永宁门外的平地上，因其迅疾如飞，人人视为怪物，同治十三年（1874），淞沪铁路的建成通车。尽管其有便捷、迅疾、舒适诸多优越性，但很快被官方强制拆毁。到了19世纪八九十年代，官方才开始把建设铁路提上工作日程。光绪二十三年也就是1897年，北京附近的马家堡，也修筑铁路通行火车。"陆行有火轮车"，"水行有火轮舟"，"皆电疾风驰，瞬息千里，其利便可谓甚矣"。最早的电车产生于香港，于1905年7月建成通车，后来上海武汉等地相继开通电车。清末著名地理学家、书法家杨守敬在武汉期间就经常以电车作为出行交通工具。

第九章

新文化新生活——民国时尚文化





民国是一个特殊时代，虽然社会不断动荡，战事频繁，时尚文化的发生与发展却一刻也没有停止过。即使在抗战极端时期，电影也创造着一个又一个的奇迹，不仅电影创作比20年代更加成熟，而且人们观赏电影的热情也比以往高涨。旗袍的开叉也是越提越高，跳舞风靡京津沪等大城市。民国是一个动荡不安的时代，与时代相一致，民国的时尚也是一个动荡的，但不是“不安”，而是“充满激情”地“动荡”。

第一节

万人空巷为哪般——看电影

1895年12月28日世界电影诞生不到一年，在1896年8月11日，上海就开始在戏园放映电影。此后，在1897年，美国电影放映商雍松先后在天华茶园、同庆茶园等处放映电影；1899年，西班牙商人加伦白克也在上海的升平茶楼、跑冰场、同安茶楼等处放映电影。因此，我们看到戏园和茶楼是西方电影最初的选择，电影因此也就和戏园、茶楼结下了不解之缘，电影院也被称为“戏院”或是“影戏院”。由于中国自古就有“灯影戏”（也称皮影戏），这种新来的洋玩意儿与中国的“灯影戏”颇为相似，于是人们就称其为“西洋影戏”。



发表于新京报的，由著名建筑师邬达克设计的大光明大戏院是当时中国第一批高档影戏院的代表。高一洋　摄

从1896年6月29日上海《申报》等报刊开始刊登大量的电影广告来看，电影已经逐渐成为人们重要的业余消遣方式。中国传统的娱

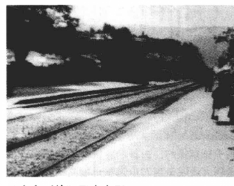


徐園告白

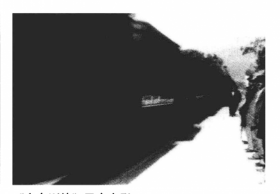
农历1896年5月24日发表于上海《申报》的电影广告（告白）

乐活动主要是看戏、赏杂耍、聚会喝茶、逛庙会，这些娱乐活动在人们的社会生活中已是根深蒂固，当电影出现之后，这样的生活规则就被迅速地打破了。人们纷纷奔向电影院，上至官僚、资产阶级、知识分子，下至普通百姓、市民，都被电影的新奇所迷惑。

早先的电影都是些记录、纪实的短片，比如卢米艾尔兄弟拍摄的《工厂大门》、《婴儿的早餐》、《火车到站》、《水浇园丁》等等。这些纪实短片记录了大量现实生活的细节，对于电影竟然能够再现生活中那些司空见惯的东西，人们都表现出很大的惊奇。据《中国百年电影》记载：“当人们在看《火车进站》时，看到火车迎面驶来，满座皆惊，竟然纷纷起座想要离开。这时的人们分不清现实和影像之间的区别，现实生活的物件在电影中如此逼真的再现，对于人们不仅仅是惊异的体验，当观众从梦幻般的视觉效果中苏醒过来的时候，带给人们的更是一种愉悦的满足感。这样一种体验是任何其他东西所无法代替的。这种巨大的魅力很快使看电影成为一种潮流。没有看过电影的人纷纷打听电影的时间、地点。由于放电影需要很黑的环境，于是，各大戏院纷纷开辟专室放映。此时的电影不仅和世界同步，而且上海的电影俨然成为亚洲的电影中心。”



《火车到站》无声电影



《火车到站》无声电影

随着电影商业利润的增大，外国的商人纷纷在上海建立影戏院，如虹口大戏院、爱普庐影戏院、东京活动影戏院、共和影戏院、维多利亚影戏院、夏令配克影戏院、恩派亚影戏院、卡德影戏院、万国影戏院、中国影戏馆、上海大戏院、上海演义馆、卡尔登大戏院等等。其间，大约有几十家影戏院先后亮相上海滩。



虹口大戏院


维多利亚影戏院

除继续增加的电影院外，全国也纷纷成立电影公司。到1925年，电影公司就多达175家，仅上海就有141家。在上海较有影响的公司有明星、大中华、昆仑、百合、大陆、开心、天一、神州、长城、友联、联合、大中国、民新、新人和上海影戏公司等；北京先后成立的电影公司有光华、北方、安竹等；天津先后成立的电影公司有渤海、日月、新星等；广州有钻石和天南影片公司；杭州、南通和汕头等地也先后成立了各自的影片公司。

正如当时研究电影的一篇文章所说："1917年到1924年的时期是中国制片事业勃兴的时期，适值欧洲大战以后，列强的经济势力本身发生了很大的危机，因此，经济落后的中国，趁此机会，发展了许多工业，尤其是上海的工业具有惊人的进步，那时节的中国制片事业可以说是一个黄金的时代。"[①] 1930年之后，几乎每隔一个月上海就有一个影戏院诞生。这时的电影事业风起云涌，不仅推动了中国电影事业的发展，而且也为民国时尚文化贡献了一道靓丽的风景线。

对中国观众而言，电影似乎是中国传统戏曲的延伸，不过电影作为一种新型的娱乐形式却更加吸引观众。看电影，从早期惊异、猎奇的心理，

① 李淞耘：《国片复兴声浪中的几个基础问题》，上海《影戏杂志》卷二第三号，1931年12月。

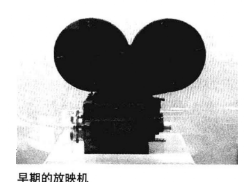
演化为一种都市的生活方式，“现在一般的仕女，对于电影都有相当认识了，所以看电影算是一句摩登的口号。学校中的青年男女固是如此，便是老年翁姑也都光顾电影院。所以近年来国产电影未见勃兴，但电影院合着大众的需要，先后成立的不下二十余所，其势蒸蒸，大有傲视舞台，打到游戏场的气概”。[①]“电影艺术的突飞猛进，使电影剧在上海市民的娱乐生活中逐渐占到了最高的位置，”30年代的上海更是“飞机、电影、jazz、摩天楼、色情狂、长型汽车的高速度大量生产的现代生活”。[②]看电影成为一种时尚，电影院带给人们的是“令人眼花缭乱，带他们进入了一个无论私人还是公共场所都不曾体验过的世界。这个新奇的世界给看电影本身增加了无与伦比的乐趣，因此看电影对上海的男男女女来说，就成了一种新的社会仪式——去电影院”。[③]

那些富有的有闲阶层自不必说，新文化影响下的知识分子也是这种新的都市娱乐活动的积极参与者。从鲁迅到新感觉派的施蛰存、徐迟、刘呐鸥、穆时英，再到左翼作家的田汉、洪深、夏衍等，他们都对电影有一种发自内心的喜爱。看电影已经形成一种习惯，成为他们生活中的一部分。新感觉派作家经常写电影的随笔及评论，左翼作家们也亲自参





鲁迅对电影情有独钟



早期的放映机

① 王定九编：《上海门径》，上海中央书店1932年3月版，第74页。

②《文坛消息》，《新文艺》1930年第3期。

③ 李欧梵、毛尖译：《上海摩登——一种新都市文化在中国（1930—1945）》，北京：北京大学出版社2001年12月版，第133页。

与话剧和电影艺术的创作。施蛰存回忆他和刘呐鸣、戴望舒在上海的一段生活时说，他们每天晚饭后就到“北四川路一带看电影或跳舞。一般总是看七点钟一场的电影，看完电影，再进舞场，玩到半夜才回家”。[①]刘呐鸥“平时看电影的时候，每个影片必看两次，第一次是注意全片的故事及演员的表演，第二次是注意每一个镜头的摄影艺术，这时候他是完全不留意银幕上故事的进行”。[②] 穆时英在《我的生活》里谈到自己的大学生活时说：“星期六便到上海来看朋友，那是男朋友，看了男朋友，便去找一个女朋友偷偷去看电影、吃饭、跳舞。”[③] 穆时英不仅喜欢看电影，而且其小说从语言到形式都深深地受到电影的影响。穆时英的小说甚至有些是“直接从电影故事中取材”。[④] 徐霞村在给戴望舒的信中也谈到：“晚上的时间多半是消磨在电影院、戏院和胡同里。”[⑤] 林语堂经常陪着夫人在南京大戏院看电影，也曾经为一部令人感动的电影而流泪。[⑥]

当时住在上海的作家张爱玲更是喜欢看电影，无论是国产或是外国片都能在第一时间内去看。据张爱玲的弟弟张子静回忆说，除了文学，姐姐学生时代的另一个最大的爱好就是电影，当时她订阅的杂志也以电影刊物居多。当张爱玲十三四岁时，有一次和许多亲戚到杭州去玩，看到当时上海报纸有关于电影《风》的广告，便一意孤行地要回家去看。她一下火车就直奔电影院，还一连看了两场。张爱玲的学生时代，看电影已经成为其都市生活的一部分。张爱玲不仅是一个狂热的影迷，而且是中国 19 世纪中期重量级的电影编剧。当张爱玲还是学生时，圣玛利亚女校校刊《凤藻》中发表了她的第一篇影评《论卡通画之前途》，该影评用语言文字展现了她对电影的喜爱。

① 施蛰存：《我们经营过的三个书店》，沈阳：辽宁教育出版社 1995 年 3 月版，第 23 页。

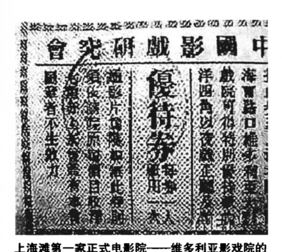
②《文艺风景》卷一第 1 期，1934 年 6 月 1 日。

③《现代出版界》第 9 期，1933 年 2 月 1 日。

④ 沈从文：《论穆时英》，《沈从文文集》卷一一，广州：花城出版社 1984 年 4 月版，第 64 页。

⑤ 孔另境编：《现代作家书简》，广州：花城出版社 1988 年 10 月版，第 10 页。

⑥ 林语堂：《林语堂散文》，杭州：浙江文艺出版社 2007 年 5 月版，第 116 页。



上海滩第一家正式电影院——维多利亚影戏院的优惠券

现代作家孙犁在其全集中写到："在北平当小职员时，为了节省下买电影票的钱，我常常从东单牌楼步行到西单牌楼的中央影院，去看电影。"[①] 光与影的新奇正在一天天变得习以为常，看电影逐步演化成一种新的生活方式和时尚，当时电影院里随处可见装扮时尚的年轻人的身影，他们睁大眼睛，认真地盯着银幕，如同一群群刻苦钻研的学生，好让自己记住影片的每一个细节。

看电影不只是那些富有阶层，也不仅仅是新生的知识分子和文化人的专利，就连贩夫走卒和出卖劳动力的农民也在辛苦之余，省出一角大钱，钻进一家三流小影院看上一场。以上海为例，电影院有首轮影院、二轮影院、三轮影院之分。电影票的价格由于电影院的等别不同而显示出很大的差别。首轮电影院均坐落在租界，大都放映外国影片；二轮电影院位于虹口等地，放映的是二等外国影片和国产影片。到首轮或二轮影院看电影，不仅是有钱阶级出于娱乐休闲的需要，更是一种身份的象征。因为那里的电影院有豪华的装潢设施和价格不菲的票价（1—2元）。三轮影院基本上放映国产影片，普通观众常去的就是这种影院。这类影院的票价通常2—4角不等，有的影院甚至只有1角，个别影院还买一送一，或者一张票可以连看，这种价格对普通观众无疑具有很大的诱惑力。

电影的盛行形成了电影创作上的三次高潮。民国时期，中国电影的第一个高潮是由电影《阎瑞生》引起的。《阎瑞生》是一部无声黑白故事片，拍摄于1921年春夏之交，是中国第一部长故事片，在中国电影史上具有划时代的意义。《阎瑞生》取材于昔日上海滩的一个真实案件：洋行买办阎瑞生，将借来的一只钻戒抵押出去购买赛马彩票，

① 孙犁：《孙犁全集》卷八，北京：人民出版社2005年7月版，第229页。



《阎瑞生》剧照：此片因真实表现谋杀场面而引起轰动



《阎瑞生》剧照



《阎瑞生》海报

结果彩票未中，导致无法偿还借来的钻戒。一日，他偶遇名妓“花国总理”王莲英，见她满身佩戴不少贵重饰物，顿起谋财害命之念。将王骗出兜风后勒死。几经周折，阎瑞生终于伏法。此案在报纸上披露后，引起了不小的轰动。在上海创办“新舞台”的著名京剧演员夏月姗、夏月润（“京剧大王”谭鑫培之婿）认为此案可炒作，便迅速将它改编成文明戏（话剧），取剧名叫《阎瑞生》。该话剧上演后，久演不衰，历时半年之久。青年电影事业家陈寿芝等认为《阎瑞生》故事情节曲折生动，有警世意义，决定把它拍成长电影故事片。此前的故事片电影少则一二十分钟，多者也不过半个钟头，而《阎瑞生》片长达近两个小时。影片《阎瑞生》的放映，在社会上引起了连锁反映，大舞台、新舞台、笑舞台等剧场都跟着演出了各自的《阎瑞生》，有些是连台上演本戏。其中影响最大的，是著名京剧老生演员麒麟童（周信芳）主演的《枪毙阎瑞生》。此外，还有十几种以阎瑞生谋财害命为题材的书籍出版，出现了文坛“阎瑞生热”。

电影《阎瑞生》首映于静安寺夏令配克影戏院，连映一周，好评如潮，轰动影坛。有的影评家撰文写道：“在真实性追求上做出了前所未有的创造，演员的表演因较熟悉剧中人也有突破。”“编剧紧凑，男女

演员均能适如其分，其中主要而最精彩者，为饰演阎瑞生的陈君，神情状态活画一堕落青年，观之殊足发人深省，国人自摄影片竟能臻此境界，殊出意料之外。”[①] 据当时中国影戏研究社的广告称：北京、天津、汉口等地方，早已向本社预订，各处雪片似的来信催促去开映，故而在上海只能先放映一个礼拜。[②]

此后，一系列的电影长故事片《海誓》、《红粉骷髅》等相继上映，标志着中国电影结束了初创阶段，进入一个新的历史阶段。《阎瑞生》的出现，客观上促进了中国电影的发展，也促进了中国影片规模化的来临。据统计，从1905年到1920年，中国所有的影片数量不过20余部，而1921年到1931年间则生产了约650部影片。



《阎瑞生》影戏

到1923年，又有一部长影片《孤儿救祖记》诞生。1923年12月18日试映，该片就取得极大的成功。紧接着，在上海申江大戏院、恩亚派大戏院、卡德大戏院、沪江大戏院、共和影戏院、虹口影戏院等相继上映，前后连映60天，创下了当时国产影片的最高记录。


《孤儿救祖记》

《孤儿救祖记》 的成功，造成了空前高涨的国产电影运动。著名电影学家李少白先生这样评价：“世界各国无声电影时

① 上海《申报》，1921年7月3日。
② 上海《申报》，1921年7月4日。

期所共有的银幕形态，是各国电影艺术家共同努力的结果。但是《孤儿救祖记》却以中国特有的内涵和形式体现出来，成为外国电影不能替代的具体的中国无声电影基本形态的典范。这便是《孤儿救祖记》划时代的杰出的历史贡献。”[①]



1928 年《火烧红莲寺》

中国电影创作的第二个高潮发生在 20 年代末期，这是中国电影等型片掀起的高潮。这些等型片包括古装片、武侠片、神怪片等，它们联合在一起，“构成了中国电影史上最为自觉，也最为宏大的等型奇观”。[②]

最为典型影片是《火烧红莲寺》。1928 年 5 月 13 日，该片在上海中央大戏院首映，一时间全城轰动，接着南京、北平、天津、广州等城市争先上映。《火烧红莲寺》的上映，不仅刷新了国产影片的票房记录，而且还掀起了一股长达三年的“火烧片”热潮，《火烧青龙寺》、《火烧百合寺》、《火烧平阳城》、《火烧白雀寺》、《火烧灵隐寺》、《火烧七星楼》等等，而明星公司把《火烧红莲寺》竟然连拍 18 集，甚至计划拍到 36 集。它真是“火”得让人吃惊。在这股来势汹汹的电影高潮中，很多影片趁势连拍续集，如《荒江女侠》（第 1—13 集）、《江湖二十四侠》（第 1—7 集）、《粉妆楼》（第 1—3 集）、《关东大侠》（第 1—13 集）、《女镖师》（第 1—6 集）等，[③]蔚为壮观。从 1928 年到 1931 年，武侠神怪片竟达 227 部，数量之多令人惊诧。

第三个高潮发生在 30 年代。这一时期的电影从无声走向有声，无声电影达到了成熟 ，出现了一批经典的作品，如《神女》等；而有声电影则从萌芽阶段迅速到达兴盛阶段，也产生了一批精品影片，如《马路天使》

① 李少白：《电影历史及理论》，北京：中国电影出版社 2001 年 1 月版，第 43 页。
② 李道新：《中国电影文化史》，北京：北京大学出版社 2005 年 11 月版，第 97 页。
③ 李道新：《中国电影文化史》，北京：北京大学出版社 2005 年 11 月版，第 96 页。



《火烧红莲寺》续集



《神女》



电影《马路天使》海报

等等。这是“中国电影与世界电影第一次相接近”的时期。[①]

周星在《中国电影艺术史》中，把30年代称为第一次兴盛和高潮时期，而把1920年代的电影创作称为“热潮”——“热潮”反映出在商业利润的驱使下的一种浮躁的、急功近利的行为。1920年代涌现出的古装片、武侠片和武侠神怪片，仅仅是诱人感官的娱乐因素，诸如韵事、艳迹、英雄美女、才子佳人等等，即使武侠片中所显示出的复仇比武、除暴安良、匡扶正义等，其表演的实质也是寻求感官刺激。当时《良友》杂志的一篇电影评论说，这是“一切麻醉的、享乐的表现方法尽量的搬出来，铺张华描、推陈出新、极声色之娱”的影片。[②] 甚至当时有人就提出电影要追求纯艺术、纯娱乐或艺术至上。这些电影恰是那些中上层阶层所欢迎的，包括受到新文化影响的一些知识分子，他们追求“声色之娱”，寻求感官的刺激，寻求生活的情

① 周星：《中国电影艺术史》，北京：北京大学出版社2005年2月版，第55页。
② 《电影的两面：麻醉的与暴露的》载《良友画报》第86期，1934年3月15日。

调。他们认为，“电影是给眼睛吃的冰淇淋，是给心灵坐的沙发椅”，“现代观众已经是较坦白的人，他们一切都讲实益，不喜欢接受伪善的说教。他们刚从人生的责任重负里解放出来，想在影戏院里找寻他们片刻的享受”。[①]

1930年代的电影与1920年代相比表现出极大的不同，20年代的电影是寻求感官刺激的时代，而30年代的电影在“内容上开始触及现实生活，现实生活取代了神异古怪与荒诞热闹的娱乐内容，现实疾苦、人民受压迫的激愤得以正面的展示，电影第一次呈现出呼应时代精神与民心企盼的愿望”。[②] 因为这个时期是民族矛盾和阶级矛盾都十分尖锐的时期，这表现在：

1.1931年：九一八事变

2.1932年：一二九淞沪会战

3.1935年7月：“何梅协定”的签订

4.1937年：七七卢沟桥事变，抗战全面爆发

……

在这样一个特殊时代，电影创作应和时代的节拍，积极地面向现实生活，特别是反对日本帝国主义侵略的民族情绪、团结抗战的民族意识，在影片中得到了充分的发挥和表现。正像孙俞的影片《小玩意》中呼喊出的时代主题：“敌人杀来了，大家出去打呀！救你的国！救你的家！救你自己！”“醒吧，不要做梦，中国要亡了，快救，救中国！”抗日救亡、反抗外敌侵略成为时代的主题。“电影是给眼睛吃的冰淇淋，是给心灵坐的沙发椅”，显然已经非常不适应这个时代的特点。著名剧作家阳翰生说：“大敌



《小玩意》剧照

① 《硬性电影与软性电影》载《现代电影》卷一第6期，1933年12月。

② 阳翰生：《泥泞中的战斗——影视回忆录》，载《中国电影年鉴》（1986年），北京：中国电影出版社1987年7月版，第124页。

当前，委肉虎蹊，电影界同仇敌忾，有了巨大的觉醒，反帝抗日的怒火燃烧起来了。”[①] 因而，电影创作向现实主义的转变是必然的。

动乱的年代并非不能产生优秀的作品，相反，优秀作品一般都出自这样的年代。魏晋南北朝是中国政治上最混乱、最苦痛的时代，然而却是精神极其自由解放，最富于智慧、热情的时代之一，因此也就是最富于艺术精神的时代。画家“四祖”，此具其二；书家两圣，皆出魏晋。那些最能代表各自艺术特点的风格、流派、作品等，莫不在此期形成基本定制。唐末五代，诞生了中国最伟大的山水画家；同样，在这个抗日救亡运动的多事之秋，也产生了许多优秀的电影作品。这些优秀的作品有：夏衍的《春蚕》、《狂流》、《压岁钱》，田汉的《母性之光》，孙俞的《小玩意》、《大路》，蔡楚生的《渔光曲》、《新女性》、《迷途的羔羊》，吴永刚的《神女》，费穆的《城市之夜》、《天伦》、《狼山喋血记》，



1937 年《压岁钱》


30 年代左派电影之《春蚕》


《渔光曲》剧照

① 周星：《中国电影艺术史》，北京：北京大学出版社 2005 年 2 月版，第 55 页。

郑正秋的《姊妹花》，马徐维邦的《夜半歌声》，史东山的《青年进行曲》，袁牧之的《马路天使》等。这些电影作品，无论是其艺术的表现手法，还是作品的内容，都达到了一个历史的高度。它标志着中国电影迈入新的时期，并奠立了此后中国电影发展的基础。

虽然是战火纷飞的年代，电影依然制造着流行，丰富着人们的文化生活。从以下电影的热映，可以看出人们对时尚生活的态度。

1933年，著名的电影导演蔡楚生执导拍摄的《都会的早晨》连映18天；1934年，由著名的导演郑正秋编导的《姊妹花》连映60天。《姊妹花》



《姊妹花》剧照



《姊妹花》导演郑正秋



姊妹花

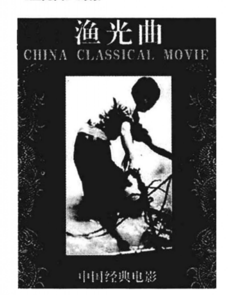
介绍《姊妹花》的报纸



宣景琳在《少奶奶的扇子》、《姊妹花》等多部影片中扮演的老太婆形象成为特色，被誉为“中国电影第一老太婆”



《渔光曲》海报



《渔光曲》海报

是导演郑正秋根据自己的《贵人和犯人》改编的，故事讲述了一对孪生姐妹大宝和二宝从小分离，长大后二宝嫁给军阀钱督办当上了阔太太，过着娇横淫逸的生活；大宝从小在贫困的乡村长大，因战乱和水灾流落二宝家当奶妈，贫富悬殊两重天，姐妹见面不相识。大宝因过失杀人被关进监狱，她的母亲前来探监，认出军法处长是她的丈夫，后姐妹得以相认，经过一番激烈的思想斗争，二宝决心救出姐姐大宝。故事情节跌宕起伏、扣人心弦，演员对角色情感的细腻表达，也把握得恰到好处。

由导演蔡楚生编导的《渔光曲》，于 1934 年 6 月 14 日在上海上映。当时恰逢上海六十多年少见的酷热天气，即使这样，该片依然打破他的老师郑正秋编导的《姊妹花》创下连映 60 天的记录，创下连映 84 天的新纪录。《渔光曲》真实再现了一个渔民家庭的悲惨生活。《渔光曲》电影音乐在影片中反复出现，缓慢抒情，幽怨凄婉，极大地烘托了剧中人物的悲惨命运，抒发了剧中人物哀怨不平的内心情感。大海的反复出现，也表现出大海的辽阔与无情，壮美与残酷。艺术手法上强烈的对比表现，制造出了万人空巷的景象。其主题歌《渔光曲》，十几万张唱片一上市就被一抢而空。受《渔光曲》热映的影响，上海的丝绸店竟然同时出现了一种新的丝绸叫“渔光稠”，甚至当时新建的一个村庄也起名叫做“渔光村”。

1939 年 6 月，由卜万苍导演的《木兰从军》，又创造了连映 85 天的票房纪录。木兰从军的传奇故事在中国家喻户晓，代父从军、保家卫国



《一江春水向东流》剧照



《木兰从军》剧照

的电影素材，在1939年的上海“孤岛”时期，无疑是一种爱国主义的教育，意义深远。影片的热映，显然与当时的抗战背景和观众压抑不住的爱国心有关。实际上，这部影片也有意将叙事重点由传统的对父亲尽孝，转移到为国家尽忠，使得片中人物的言外之意更加明确。当然，该影片的成功，也与它制作精良、叙事流利轻快、插曲优美动人不无关系。



《一江春水向东流》海报

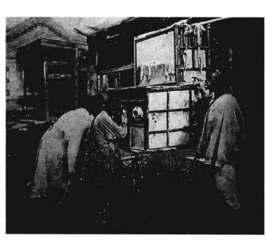
30年代后期，由于救亡图存的抗日救亡运动和决定民族前途的国共内战接踵而至，电影创作再次进入低谷阶段。但也有个别电影仍然创造了票房新纪录。1947年10月，由蔡楚生、郑君里合作编导的《一江春水向东流》在上海公映，社会反应极为热烈，出现“成千万人引颈翘望，成千万人踩进戏院大门”的壮观景象。该片再次刷新票房历史记录，连映三个多月。

第◆节

精彩的孔中世界——拉洋片

拉洋片是中国的一种传统民间艺术，又称为“西洋镜”、“拉大片”。据传，西洋镜由清代中期的南京人发明，因所用凸镜和画片是从外国进口，所以又称为“西洋镜”。清道光十年（1830）顾禄《清嘉录》卷一记载：“江宁（今南京）人造方圆木匣，中缀花树禽鱼神怪秘戏之类，外开圆孔，蒙以五色玳瑁（玻璃），一目窥之，障小为大，谓之西洋镜。” 西洋镜的表演者通常为一人，使用装有镜头的大木箱，箱内装备数张图片，并使用灯具照明。表演时，表演者在箱外拉动拉绳，带动图片的转动，整个图片随之转动起来，就如同看电影一般。西洋镜的图片通常是一个完整的故事，表演者同时兼以生动的演唱来解释图片的内容。这是当时很多少年儿童喜爱的娱乐项目。

拉洋片的种类很多，主要有京八张、怯八张、丈画、推片等形式。京八张，每幅宽1.5米，高约1米，全镶在玻璃框里，放入看箱内，箱前有8个小圆窗口，镶嵌8块放大镜，画片共8张，系有绳索，依次放入看箱中，依照故事顺序逐一将画片拉上来。怯八张，是用怯音演唱的拉洋片。丈画的特点是尺寸较大，早先流行于天津一带。推片，上边有8张，中间有8张，底下有8张，由上中下组成一幅连续的画面故事，一共三八24张，需要两个人共同表演，



北京街头观看拉洋片的景象，放影人一边解说，一边拉动牵绳

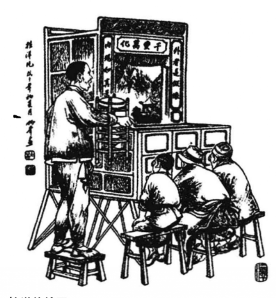
一个人推过去一张，另一个人再推过来一张。

拉洋片艺人声音往往很洪亮，口齿清晰，脸上表情丰富，唱词声音抑扬顿挫。各地的拉洋片艺人都以各地的方言为主，有一种亲切感。拉洋片主要是用唱的形式来解释画面。艺人们所编的唱词不仅新奇和不落俗套，而且在表演上善于发托卖相，如挤眉吐舌、手舞足蹈。根据剧情的发展，辅以云锣、小鼓、脚镲的声音伴奏，拉洋片艺人的曲调忽而抒情、舒缓，忽而激烈、冲突；曲调拉长时，让你感到空气似乎要凝固；曲调急促变快，让你的心也跟着变化的图片紧张起来，随后却是一声极慢而短促的——“哎…… ”真是妙趣横生，令人回味。



拉洋片深受人们的喜爱

孙犁曾经写过一篇散文《拉洋片》，他在文章中这样记道：“我幼年的时候，每逢庙会，喜欢看拉洋片，”“每逢演到这一张的时候，艺人总是眉飞色舞，唱词也特别朦胧神秘，到了热闹中间，他喊一声：‘上眼！’然后在上面狠狠盖上一块木板，影箱内顿时漆黑，什么也看不见了。”[①]



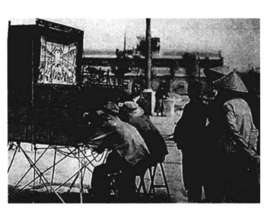
拉洋片绘画

虽然说世界电影刚一诞生

① 孙犁：《孙犁全集》卷九，北京：人民文学出版社 2001 年 7 月版，第 26 页。



土电影“拉洋片”


拉洋片

不久，上海就放映了电影，并且在1905年中国又拍了第一部电影《定军山》。但是在大部分中国人，特别是少年儿童的生活中，拉洋片无疑就是一场生动的电影。旧时的拉洋片看一次是三分钱，价格便宜，那里经常是少年儿童光顾的地方。

电影是有钱和有闲阶级的消遣，它仅限于在大都市中盛行。但在很多市镇乡村，拉洋片依然是少年儿童甚至青年人津津乐道的时尚。每逢庙会赶集的时候，许多孩子各给一个铜子儿，纷纷坐在一条长板凳上通过放大镜，向一个很大的箱子里窥视。那“在上面狠狠盖上一块木板，影箱内顿时漆黑，什么也看不见了”的神秘，不知编制了多少人的梦想。

据北京拉洋片的老艺人回忆说，老舍先生就经常去北京的天桥去看拉洋片。茅盾在写到浙江温州一个叫香市的地方时，也提到了拉洋片。他说：“‘香市’中主要的节目无非是‘吃’和‘玩’。临时的茶棚，戏法场，弄缸弄甏、走绳索、三上吊的武技班，老虎，矮子，提线法，髦儿戏，西洋镜……‘香市’也是儿童们的‘狂欢节’。”[①]

拉洋片成了很多人的儿时记忆，申志远在自己的博客上写道：“在父亲小时候，看的最多的是拉洋片的和驴皮影”，[②]“鼓楼附近有一个小摊，每天都围着不少小孩在看拉洋片，我也是常客。每次都里里外外看个明白，回到家就自己动手做。我找来鞋盒，盖上挖几个小孔，安上弹的玻璃球，

---

① 茅盾：《香市》，《茅盾全集》，北京：人民文学出版社1986年5月版，第168页。

② 申志远：《梦影童年》，http://woshishenshiyuan.bokee.com。

当做顶灯，盒的一头装上玻璃做幕，另一头弄个观看孔，再把十几张画片粘连起来，两头用吃饭的筷子固定，就可以用来上下卷动画片。胡同里的小朋友知道我的拉洋片大功告成，都到我家抢着看。”①

中国民间有“拆穿西洋镜”一说，其本意是说骗局被识破或者是秘密被揭穿。有些人只不过借“拆穿西洋镜”一说说明并没有什么神秘可言，但是在“拆穿西洋镜”的背后我们分明也可以看出当时的人们对拉洋片的热情。拉洋片里不过是一张张的图片，里面放置一些灯光用来照明，当你通过放大镜往里看时，灯光就把透明的图片照射得如在眼前，有“观其镜，如入其境”的直感。它的神秘性就在于暗箱操作，在音韵高低圆转的唱腔中诱导你的注意力，使你不知不觉中融入到场景之中，当你知道那不过是几张图片而已时，神秘感则顿时消失。当时有人写《竹枝词》讽刺西洋镜：“西洋镜儿勿啥好，此等画工最粗糙。惟有显微镜发光，乡人一见称奇妙。看了一张又一张，画面呆板瞎胡闹。西洋镜儿来拆穿，分文不值气厥倒。”②

拉洋片是将北京琴书、京韵大鼓、评剧、河北梆子中的精华综合而成的，它的风格质朴自然，合辙压韵，行腔张弛有度，音调抑扬顿挫，有很强的艺术感染力。其唱词早先大都是当时流行的民间故事、戏曲故事、历史故事、历史传说和风俗逸闻等，后随时代的发展又加入了一些都市的时尚风情，如天津、上海的时装美人，杭州的都市风情，以及发达城市的新面貌、新现象，如电车、摩天大楼、轮船、飞艇等。一般的下层人民没有文化，不能看懂报纸，这种拉洋片就成了代替报纸的传播媒介，向下层人民传达都市的文化气象。如河北沧州的一个拉洋片唱词是这样的：“往里头瞧来，你就往里观，这一片来到了上海滩。摩天大楼连成片哪，磨电车来回跑得欢啊；大铁桥上跑的是小轿车，桥下边跑的是火轮船哪！火轮船烧的本是北票出产的大块煤，咕都都直冒黑烟……”

拉洋片的情节浅显易懂，图片也不多，简单的一般十张左右，复杂的高达二三十张，都是彩画。一套拉洋片就是一个情节简单、编排丰富，有发展、高潮、结尾的完整故事。简单的拉洋片如《闯王李自成》，其

① 王光鉴：《它们陪伴了我的童年》， http://www. Jwb. Com. cn。
② 蓝翔等：《中国老360行》，天津：百花文艺出版社2003年1月版，第513页。

唱词为："再往里边看哦，一层又一层。大清以上那是大明，大明坐了十六帝。末帝崇祯啊不大太平啊，三年旱来三年涝，米贵如珠啊价往上边儿升。有钱的人家卖骡马啊，没钱的人家卖儿童！黎民百姓遭了涂炭喽，（仓仓次不隆冬仓），出了位英雄叫李自成！哎——"

这首唱词不仅简单地把明清的发展顺序介绍了一下，明朝一共有16个皇帝，而且把明末社会苦难做了描述，紧接着引出了英雄李自成，达到了宣扬英雄人物，贬斥崇祯皇帝的目的。当然，如果你还想继续看情节的发展，拉洋片中还有关于李自成的后续故事：《闯王进北京》、《闯王九龙刀的出世》、《闯王起义》等等。

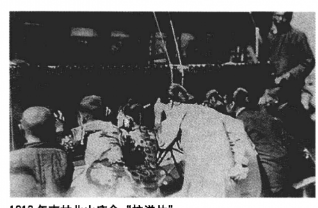
在唱腔的处理上，《闯王李自成》借鉴了京韵大鼓的唱腔特点，既有叙事的平腔，又有发感慨的落腔（如"末帝崇祯啊不大太平啊"），一般用长而悲的腔调唱完："三年旱来三年涝，米贵如珠啊价往上边儿升，有钱的人家卖骡马啊，没钱的人家卖儿童啊！黎民百姓遭了涂炭喽……"最后，"出了位英雄叫李自成！哎——"用的是激昂情绪的高腔。虽说故事本身很简单，但是由于在唱腔处理上高低起伏，就在简单之中富有极大的情趣。这也是吸引众多观众的原因之一。

再如《义和神团》唱词：

> 竹板那么一打啊，我就给您唱。今天啊，唱一段《义和神团》。您仔细瞧来仔细看，眼前换了又一片。光绪二十六年六月里，北京城闹起了义和老团，有红团，有黄团，还有那山东来的叫老团。大坛首，一声唤，众团民杀声四起，地动惊天。举刀枪，扛火药，怒气冲冲杀进东交民巷洋鬼子的大使馆。扑哧哧，枪扎一条线；喀喀嚓，刀砍一大片，霎时间黄毛绿眼个个伸腿命归天。只听得轰隆隆火药连声响，只见那意、比、奥、荷各国使馆房倒屋塌，呼啦啦的冒火又冒烟。义和神团威名震天响，八国联军闻风丧胆体如筛糠吓破了胆。

《义和神团》的故事简单而生动，比起《闯王李自成》来，场面更显得丰富而有气势，八国联军的入侵，充分激起的民愤，使义和团将士们"枪扎一条线，刀砍一大片"，最后把北京东郊民巷的各国使馆搞得轰然倒塌，直搞得北京城火光冲天，血流成河，真是大快人心。图片上的丰富色彩和情节的简洁形成了明显对比，让人们的愤怒情绪发泄得淋

漓尽致。在唱腔上《闯王李自成》和《义和神团》也有明显不同，前者曲调悠长，一唱三叹；后者似山东快板，如秋风扫落叶一般痛快淋漓。



1913年吉林北山庙会“拉洋片”

这些都是历史故事。还有一种比较诙谐的，如《姑爷拜年》：“瞧哇！瞧哇！瞧哇！头一回，您老看，二姑老爷拜年来在家里，进门先问岳父好，磕了三个头，做了一个揖。老丈人这里不怠慢，急忙上了一桌席。你吃点儿吧，你喝点儿吧，没有外人都是自己。要吃肥的牛羊肉，要吃瘦的你来块里脊。黄花、木耳、海带菜，哩哩啦啦那是粉皮。整个的螃蟹掰了盖，弯着腰的那是虾米。七个窟窿的那是白花藕，嗳！你不怕扎嘴，吃上一口鱼。”

另外一种拉洋片比较复杂，唱词也很长，故事也曲折。如《大花鞋》就是这种唱词，它的唱词比较长，时间约十分钟：

往那里头看看哪，
你们再看看。
南乡有个二姑娘，
二姑娘得了一个着慌的病啊。
许下了泰安神州去烧香，
浑身的衣裳都做完毕，
只剩下一双花鞋没有做上。
红缎子买了四十八匹，
绣花钢针买了两皮箱。
四外又把那裁缝找，
十八个裁缝请到家乡。
九个裁缝纳鞋底，
九个裁缝做鞋帮，
十八个裁缝敢情不够用，

又来了十八个丫鬟来帮忙。
花鞋以上绣了一个莲花瓣哪，
光绒线就用了四个抬筐，哎——

他们把花鞋做完毕，
十八个丫鬟抬到上房。
二姑娘一见花鞋啊落下了泪，
手扒着鞋口啊强穿上，
脚大鞋小挤得慌。
二姑娘穿上花鞋迈了一步，
哎哟哟，可不好了啊，疼死我了，我的亲娘啊！
扒下花鞋往里看，
在里面落下了放绣花针的两个皮箱。
她把皮箱给扔出去，
从外面进来了她的娘。
她娘进门就把姑娘叫，
叫声女儿听其详：
受点委屈你就穿上吧，
哦，缓缓年头哟咱们再做一双，哎——

哦，缓缓年头哟咱们再做一双，
二姑娘听罢她娘劝，
拿起了花鞋，咬紧牙关强穿上。
穿上花鞋往外走，
两步来到了大庙堂。
跨过庙门，来到殿前她下拜，
可不好了，
一屁股拱倒了影壁墙。
吓得二姑娘往前闯啊，
哦，她碰倒了啊，钟鼓二楼的两座厢房，哎——

碰倒了钟鼓二楼两座厢房，

众僧人一见恼了火，
个顶个地动了刀枪，
这是哪来的这么一个疯姑娘？
打了吧来打了吧！
二姑娘闻听要打架，
好好好，来来来，脱下花鞋在空中扬，
就听嗖噗、咔嚓连声响喽，
哦，那花鞋一下扣住了整个庙堂，哎——

在那花鞋一下呀，扣住了整个庙堂，
众僧人在里面都纳了闷，
嗯，怎么一会儿的功夫，昏天黑地地不见日光？
二姑娘祭的这叫啥宝贝，
这里面怎么又酸又馊还辣得慌？
二姑娘……二姑娘，你快快地收起宝贝吧，
哦，我们认输了，不让你赔我们的影壁墙，哎——

不让你赔我们的影壁墙，
二姑娘闻听抿着嘴笑，
拿过花鞋又穿上。
穿上花鞋往外走，
扭扭捏捏回了家乡。
噗，她一口唾沫吐在了半道上，
淹没了四州与八乡。
这当中有一个唾沫星子迸到了外国去呀，
哦，变成了四海哟，三大洋，哎——

整个演唱风格是既说又唱，唱腔之中融入了京韵大鼓的韵白处理，曲调韵味十足，使得说与唱之间的衔接水乳交融。同时演唱者手脚并用，一边用手不慌不忙地换着洋片，一边是小锣、钹、鼓槌相继伴奏，同时挤眉弄眼，做出各种动人的表情，将《大花鞋》的故事曲折、滑稽与幽默，表现得淋漓尽致。


消失的艺术“拉洋片”

1994年，南京民俗博物馆里曾经演出拉洋片《大花鞋》，以及《三国演义》、《水浒》的片段。南京夫子庙灯会时，偶尔还能看到这样的表演。据拉洋片的老者陶先生讲，要想演好拉洋片，必须做到六点：1. 压点，就是气派好，台风正；2. 夯头好，即嗓子好；3. 碟子正，即口齿伶俐；4. 发托卖相好，就是脸部表情要丰富；5. 活宽，就是会的东西多；6. 活全，既会做图片又会编曲。

现在拉洋片表演在中国都市大街上几乎完全没了踪影，只能偶尔在各地举办的民俗表演或个别庙会上才能见到。

第二节

微风玉露倾，挪步暗生香——穿旗袍

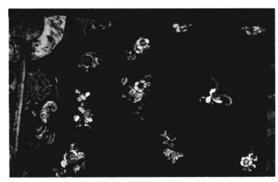
张爱玲《更衣记》中说："女人的衣服常常是和珠宝一般，没有年纪的，随时可以变卖，然而在民国的当铺里，因为过了时就一文不值。"[①]民国时期的服装恰恰就具有这个特点。

因为追求流行的时尚，民国旗袍的质料和做工尽可能的趋于简略。传统服装是尽可能注意细节，衣服上有"三镶五镶"、"五镶五滚"、"七镶七滚"，甚至发展到"十八镶滚"，极尽繁复。从故宫博物院珍藏的慈禧太后和皇后婉容的照片可以看出，他们的整件衣服全用花边镶饰，连衣服面料的本色几乎都被掩盖了——绣、盘、镶、嵌、滚、荡、钉，各种如意纹样样样俱全。镶滚之外，还在下摆、大襟、裙边和袖口上缀满各色珠翠和绣花，折裥之间再用丝线交叉串联，大襟小襟和下摆同时还要绣上各种各样的花纹图案。就是连看不到的袜底、鞋底也绣上密密的花纹。鞋底是很少有机会给别人看的，但是中国古代服饰还是在这些细节上下足了功夫。无数的细节，不停地添加各种认为能够显示自己身份的纹样和显示本人或本民族特色传统的纹样。从传统礼服的十二章纹、官服上的各种复杂的补子图案，到民间服装的各种吉祥纹样：鳳戏牡丹、鳳穿牡丹、松鹤长春、莲生贵子、杞菊延年、六合同春等等。纹样包含了太多复杂的文化内涵，再加上中国传统服装具有悬垂性和宽大性的特点，极大地忽视了人体本身的曲线的特点。虽然元明清时，由于少数民族的入主中原，带来了异族的服饰，使得衣服逐步有了趋于紧窄的款式变化，但由于民族传统习俗的影响，中国的伦理道德要求人们不穿奇装

① 张爱玲：《张爱玲全集》第四册，合肥：安徽文艺出版社 2000 年 6 月版，第 33 页。



慈禧太后，从照片上来看服饰极其华丽



清代其妇女服饰做工极其奢华



凤戏牡丹



清朝后宫妃嫔装束

异服，不穿与众不同的衣服，所以在那种“男女授受不亲”的年代里，女性只能把自己的身体紧紧地包裹在宽大的衣服里；男性的衣服也是齐整和没有多少变化。

但是，进入民国时代，人们的观念有了很大变化。经过五四新文化的洗礼，社会各界都在提倡思想解放。服装作为文化的表征，都市时尚女性的服装开始从掩盖自身曲线的直线装束向显示自己曼妙身材的曲线装束挺进。最典型例子是从1920年代起女士旗袍的流行。“近日旗袍盛行，摩登女士，争效满装，此犹赵武灵王之服——胡服，出于自动，非被强迫而然者。”[①] 由于旗袍既显示了中华民族性服饰文化的特点，又吸取了西方服装的优点，所以五四运动之后，没有经过宣传和提倡，就在时尚

① 刘亚雄：《春花秋月何时了——盘点上海时尚》，山海：上海人民出版社2005年3月版，第239页。


民国时期出现的旗袍


《良友》画报

女性中大行其道。赵英兰《民国生活掠影》提到，民国初年，汉族妇女中穿旗袍的人数不多，但是到了1920年代，旗袍在上海首先在一些青楼女子中间流行了起来，紧接着，时髦女子争先穿着，于是“上海女界旗袍盛行，闺秀勾栏，各竞其艳”。[①]

翻开1920年代中后期创刊的《良友》画报，可以看到时尚女子们穿的各式各样的旗袍。杂志上还推出服装专栏，推出各样旗袍款式供人们选择。“中国一贯不赞成太触目的女人，对人体也持十分含蓄的态度。古代的美人，脸是主要的，削肩、平胸、细腰、窄臀、单薄的美人压在层层的衣衫底下。”[②] 所以，旗袍从一开始强调所谓“严冷方正”，重服饰图案而不强调人体曲线，贯穿着“存天理去人欲”磨灭个性的理学观念，有意识地以厚重的、宽大的衣服来遮掩女子婀娜的身段。因此，旗袍宽腰直身式的造型从清初的庄妃一直穿到了末代皇后婉容，在三百年间基

① 《上海时报》，1920年1月18日。

② 张爱玲：《住在衣服里面》，《张爱玲全集》卷三，合肥：安徽文艺出版社2000年6月版，第126页。



庄妃



《北洋画报》上刊登的孟小冬小姐身着旗袍玉照

本上没什么变化。传统旗袍从外形上大多采用平直线条，衣身宽松，两边开衩，腋部略有收缩但不明显，胸腰围度与衣裾尺寸的比例较为趋近。在最能突出女性美的特征——曲线美上，旗袍始终以沉默相对。

随着满清的灭亡和中华民国的建立，旗袍终于挣脱出传统的那种“严冷方正”的特征，到民国1920—1930年代，旗袍的款式终于获得了突破，女子身体的曲线美得到表现，女性的腰部、胸部和臀部被张扬出来。《北洋画报》1929年第333期上刊登一身穿旗袍的女子“肉体解放之点数”，曰：“新人物谓之曲线美的表现。老道学家诋毁尽致。乡下人见之，瞠目结舌，不知所云。吾亦无以名之，说声，倒也唔啥。”该文并附有一图，说女子有七点已经获得解放，依次为头部、胸部、臂部、臀部、腿部、脚部，最后一部分在女子小腹部打了个问号。由此说明，女子的解放首先是身体的解放，其次是伴随身体解放的服装解放。《良友》第150期《旗袍的旋律》中说“旗袍风行以来，已有好多年，其间变化甚多，我们从这里也可以看出当时的时尚，而中国女子思想的激进，这里也有线索可循。打倒了富有封建色彩的短袄长裙，使中国女性在服装上先得到了解放”。但是“民国初年的时装，大部分的灵感是来自西方”，“舶来品不分皂白地被接受，而我们的裁缝却是没有主张的，只有追逐的份”。[①]

① 张爱玲：《更衣记》，《张爱玲全集》，合肥：安徽文艺出版社2000年6月版，第224页。

概括地说，在西方服装的影响之下，中国女式旗袍经历了三次重要的变化。女式旗袍的第一个重要变化就是元宝领的出现。原先不管是汉人装束还是旗袍，一般都是圆领，刚跨进20世纪大门时，低领斜襟大衫还在盛行，稍稍过了数年，高领窄袖袄便取而代之。这种高领，最早是四马路长三堂子中的倌人发明的，领衬很硬，高达四五寸乃至六七寸，几乎与鼻尖持平。不仅把脖子裹得严严实实，而且遮住了人的半边脸颊，正面看上去形似元宝，所以俗称元宝领。元宝领以适宜的角度，斜斜地切过两腮，不是瓜子脸也变成了瓜子脸，因此很受清末女子的欢迎。当时的《竹枝词》曾形象地描写道："娇娆故作领头高，纽扣重重掩不牢，但诩盘来花异样，香腮掩却露樱桃。"最能反映时装变化的广告画家们及时捕捉了这些新气息。第一代老广告画家周慕桥，在民国三年为英美烟草公司老牌品海香烟绘制的广告中，便是穿着这种时装的美女。两位在公园相遇的女子，树着高高的元宝领，穿着过腰线的上衫，下着时兴的裤子，露出一双三寸小金莲，虽然仍不脱传统的窠臼，但却在古典中透露出新时代妇女解放的丝丝新气息。


元宝领旗袍，有时它夸张到穿了会遮住半张脸

其次是旗袍长短的变化，"盘桓起伏于女子膝部与足之间的那根旗袍的高度线，不但配成音乐上最美的旋律，并且说明了十五年来中国女子服装的显著变迁"。1920年代以来受欧美风气的影响，旗袍的下摆越提越高，到


旗袍的下摆越来越高，几乎与膝盖齐平

1930年摆线已经提到了几乎和膝盖一样的高度，从此女人的小腿第一次大胆地暴露在外面。但是，从1931年开始，女士旗袍的下摆线又开始向下回归，1935年时几乎长及地面。“十七年时，革命成功，全国统一，于是旗袍进入新阶段。高度适中，极便行走”，“短旗袍到了十九年，因为适合女学生的要求，便又提高了一寸”。

随着旗袍高度的起伏变化，袖口、边饰、领头、开叉都在发生显著变化 。民国初期，旗袍主要承袭旗人的袍服特点，依然是宽大平直，衣服长到盖住脚面，袍叉仅开到膝下；大致1920年代初期开始一直到20



彩袖曲襟低领长袖旗袍。这个时候旗袍下摆有所提高，袖子越来越长。



绣银云龙纹高领中袖旗袍，袖子几乎到了手腕



银绣云龙纹高领中袖旗袍



20世纪30年代彩绣大襟短袖旗袍

年代后期，旗袍的下摆线越提越高的同时，袖子反而越来越长，有些甚至长到手腕；同时旗袍的腰身开始越来越窄，更凸显出女子的曲线美，袍叉也进一步升到膝中。《旗袍的旋律》中说："旗袍到了二十二年，不但左襟开叉，连袖口也开起了半尺长的大叉来。"1930年代，各式各样的旗袍也开始出现了，什么马甲式旗袍、滚花边式旗袍、长衫式旗袍、高低领式旗袍、长袖的和短袖的旗袍、荷花袖的旗袍等等，令人眼花缭乱。随着旗袍长度的加长，而其开叉也随之增高。"电影明星顾梅君女士，当时就穿过这样一件时髦旗袍"。[①]

矛盾在小说《子夜》中，曾有这样一段描写：

> 吴老太爷从乡下乘轮船来到上海，怀中紧抱着《太上感应篇》，坐进30年代的汽车里，像一具刚从棺材里爬出来的僵尸……南京路上，到处是光怪陆离的灯光和高耸的摩天大楼。最让吴老太爷大受刺激的，是一位身穿高开叉旗袍、连肌肤都能看得分明的时髦少妇。那少妇高坐在一辆黄包车上，翘起了赤裸裸的一双白腿，简直好像没有穿裤子。这情形，不禁让吴老太爷全身发抖。终于，吴老太爷大叫一声，昏死过去……



月份牌上的旗袍，袍叉开得很高

不同的时代，开叉的位置不同，包含着人们对美的不同追求。女式旗袍体现了含蓄美，是对中国含蓄美的张扬。含蓄美讲究不张扬不外露，但并非不露，而是似露非露，欲露先遮，关键是尺度的把握，处理得当，露与遮之间可达成极度的美感。人裸露的大腿是实，通过旗袍的遮掩，又达到了虚，是实亦虚。旗袍袍叉是虚，但是袍叉随着人身体的走动，又达到了实，是虚亦实。这种袍叉的虚实处理方法，现在依然被服装设

① 《良友画报》第150期。



中西服饰对比

计师所借鉴。

在另一方面，从1920年代起，由于西方服装特征影响日益加深，中国的旗袍把腰身做得极窄，收腰和宽下摆，高胸和向后翘起的臀部就构成的“S”形，凸显出女性的曲线。但是，当时有识之士也提出假药美观，也不能损害人体健康：“我国女子的衣服，向来是重直线的形体，不像西洋女子的衣服，是重曲体形的 。所以我国的衣服，折叠时很整齐，一到穿在身上，大的前拖后荡，不能保持温度，小的束缚太紧，阻碍血液流行，都不合于卫生原理。现在要研究改良的方法，须从上述诸点上着想，因此就得注意三个要项：（A）注重曲线形，不必求折叠时方便。（B）不要太宽大，恐怕不能保持温度。（C）不要太紧小，恐阻血液的流行和身体的发育。”①

与西方服装注重“S”型表现相比，中国传统的服装表现为“H”型，注重的是服装的悬垂性与飘逸的美，从魏晋时期的宽衣博带到唐朝的长袍大袖，再到明代的袍服、清代的旗袍等，服装特点是含蓄、端庄、严谨、和谐、融洽。中国传统的衣服样式是宽松和封闭，相反，西洋服装贴身与暴露则表现了女性特有的性感，这是中国传统服装所没有的。在崇洋的民国时期，仿照西式女装改进的旗袍，吸引了大量的中国时尚女性。郁慕侠在《上海鳞爪》中说：“现在摩登的新女子，衣服尺寸越窄小越美观。到了夏秋，只穿一袭薄薄的短旗袍，袖口又短，不但露臂，竟是露肘，把她那一双臂肉完全显露。又穿短裤和肉色丝袜，骤见之，两腿膀儿与双臂一样，走起路来扭扭捏捏，她的尊臀也一耸一凸的。总之，这种形状如叫思想陈腐的人瞧了，莫不叱为怪物；在时髦人见之，愈赞美她的全部曲线的丰美了。”当时有竹枝词云：“胸前高耸两峰痕，

① 《女子服装的改良》载《妇女杂志》，1921年卷七第9号。

背后还翘一大臀。窄袖短衣双臂露，登徒那得不销魂。”

高开叉的旗袍是通过性的诱惑表达神秘和妩媚，表达的是一种感官之美，然而恰恰是这种感官美表达出了服装设计的本质。宗白华说：“艺术境界是感官的，也是形式的。”[①] 正是这种感官的东西，使得旗袍的形式有足够的暗示力，以生动流畅的手法表现了女性的魅力。当旗袍的开叉太高时，服装的式样又回归中国传统的含蓄和内敛，开叉开始变得极低而旗袍的长度又发展到极长，几乎是扫到地面。1934 年，“陈玉梅和陈绮霞两姊妹都改穿低叉的旗袍，但是长度又发展到顶点，简直连鞋子都看不见了”。[②]

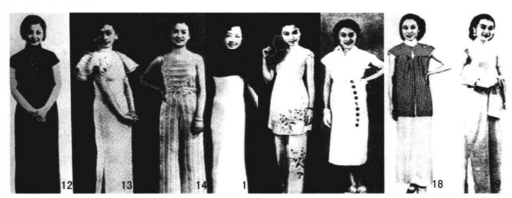


1 为清末民初旗装、2 为穿牙型花边长袖旗袍的妇女、3 为穿花缎中袖旗袍的妇女、4 为穿方格纹中袖旗袍的妇女

5 为穿花缎短袖旗袍的妇女、6 为穿素色短袖旗袍的妇女、7 为穿高领短袖斜格纹旗袍的妇女、8 为穿短袖长旗袍的妇女、9 为穿双襟无袖开衩式旗袍的妇女、10 为穿横条锦缎无袖旗袍的妇女、11 为穿改良旗袍的妇女

① 宗白华：《略谈艺术的价值结构》，《宗白华全集》卷二，合肥：安徽文艺出版社 2001 年 12 月版，第 [illegible] 页。

② 《良友画报》第 150 期。



12 图为穿开衩领旗袍的妇女、13 图为穿荷叶袖旗袍的妇女、14 图为穿背带式连衣裙的妇女、15 为穿披肩式旗袍的妇女、16 图为穿绣花袄裤的妇女、17 为穿翻领短袖连衣裙的妇女、18 为穿短外套及短袖旗袍的妇女、19 穿荷叶袖旗袍的妇女

从旗袍的变化来看，女子的服装始终在“藏“与“露”的关系上徘徊。因为要“露”，所以袍叉越提越高，几近臀部；因为要“露”，旗袍从有袖发展到无袖。因为要“藏”，旗袍的长度增加到几近地面，袖子的长度有时长及肘下。但是，“藏”与“露”都与时代的变化紧紧结合在一起，旗袍的演化发展正是“藏”与“露”的不断变化。可以说，旗袍的魅力就在于它适应并满足了人类感官的刺激与社会交往的需要。感官刺激就是“性感”，服装的性感表现又和社会时尚紧密关联。时尚是对美的追求，是尽可能的真实表现自己的个性。追求时尚是每一个人的天性。当时尚成为大量模仿的对象的时候，转而变为流行，流行则变为廉价。追求时尚不是被动的模仿，而是主动的驾驭和创造。

当时尚成为人们心目中高品味的象征时，它在社交场所中自然就成为面子的象征。蒋为民在《时髦的外婆》中说：“这个礼拜王家请客，下个星期李家请客，再就是沈家请客。如果总是老一套，别人就会说怎么这样寒酸，衣服都没有。所以当时一定是要这样子的，就是当年的风俗，大家要交际，没办法…… 那时候总拿旗袍翻花头，常常要换的，一直穿要穿厌掉的。人家请吃饭的，我总是最晚到。我先生一直说我，你总让人家等。我喜欢磨蹭呀，穿衣服么，床上放了很多，穿这件不对，穿那件也不对……”[①]

① 蒋为民：《时髦外婆》，上海：三联书店 2003 年 8 月版，第 234 页。

时尚是一种体面的生活方式。性感可以是露腿、露背、露肩，但仅仅在“露”字上下功夫，难免流于庸俗。但是性感和时尚一旦联系在一起，“性感”就不仅仅在身材与服饰的“藏”与“露”上，而更重要的是体现在“态”上。“态”是一种从骨子里发出的“性感”，比如“秀骨清像”曾经是中国六朝文人追求的美，“骨”是外在，而“秀”就是那个“态”，是形而上的时尚。

第四节

引领时尚的城市——上海

1840年，西方人凭借其“坚船利炮”打开了中国紧锁的大门，随之而来的是西方文化对中国传统文化思想的强烈冲击。在与西方文明的冲撞和磨合中，向西方学习的思想产生了。魏源在《海国图志》中提出“师夷长以夷制夷”的主张，19世纪60—90年代，“中体西用”的思潮开始出现，学习西方——从器物上升到制度层面，甚至进入文化层面。欧风美雨激烈地冲荡着中国传统的思想文化，人们开始比较随意地选择自己的生活方式和服饰文化。特别是民国建立以后，作为最早开放的城市上海、天津、广州等城市，其崇洋之风远远超出了其它内地城市。上海走在这些城市的最前列，其服饰流行成为中国服饰时尚的风向标，卞向阳说：“中国的服饰流行中心首先不在京师而移到上海，中国服饰文明也就开始偏离五千年的传统逐步与西方服饰并轨。”①

民国服装的时尚首先表现在男装的西化上。面对中国积弱的现实，中国的改革者意识到对人的精神面貌进行改革的重要性，而最先想到的当然是服饰等外在形式的变革——衣服当然也需要革旧立新，从维新派到孙中山领导的革命党人均致力于此。从“非更新不足以救国，且非改视易听，不足以一国民之趋向，振国民之精神”②的认识出发，维新派积极主张“剪辫易服”，这些“虽末事，然切于人身最近”，“此能变，无不可变矣”。也是在维新派的劝说下，光绪帝终于“潜遣中使购西服

① 卞向阳：《论晚清上海服饰时尚》，上海：《东华大学学报》2001年第10期。

② 汤志钧编：《康有为政论集》（上下），北京：中华书局1981年2月版，第336页。

五百余袭，杂优人衣冠以进，将改元开化，择吉谒庙”，一时“京中传遍，皇上将改衣冠，剪辫发”[①]的消息。因此，在“戊戌变法”前后，不仅男性穿着西服以示维新，也有很多女子以西洋男子的穿着打扮为时髦，男式西服、男式猎装、马裤，就连男式装束的眼镜、怀表、文明棍等，由革命党人死亡打扮渐次演变为一种上流社会追捧的服饰时尚。追求这一时尚者有社会名流、士绅大贾、洋务人士的家眷、青年学生以及开放都市中时髦男女等。在他们的影响下，国内特别是上海武汉天津等大城市，出现了穿用西方服饰的潮流。《申报》上说：“迩时一般人民纷纷剪辫。凡剪辫者，必需更易西服……”[②]


剪辫易服之后的孙中山


女子穿西装

1912年1月19日，上海商务总长致沪军都督书中称：“中央政府成立而冠服尚无定制，现担任行政职务者与外宾交接仅服旧时章，殊不庄重，拟请转陈大总统早日宣布，凡须于外宾晋接者之冠服期于中外一律，以表大同。”[③]汉口国货维持会也表示：“窃谓礼服宜取大同。”[④]于是，革命者纷纷剪去辫子，穿上西装。当时的报纸称“革命巨子，多由海外归来，革冠革履，呢服羽衣……政界中人，相互

① （清）苏继祖编：《清廷戊戌朝变记》，南宁：广西师大出版社2008年11月版，第226页。

② 《申报·自由谈》1911年10月15日。

③ 《申报》1912年1月19日。

④ 《申报》1912年5月19日。



民国穿西装的男子越来越多



早期革命巨子，图为同盟会成立之初照片，早期的革命者大都衣着西装

效法，以为非此不能厕身新人物之列”。[①] “方今世界大势，既日趋于大同，则西式礼服自在不祧之列……”[②] “试一游都市，触于吾人之眼帘者，簇簇然几于无一不头戴洋帽……”[③] 上海男子的时髦装束则是“西装、大衣、西帽、革履、手杖外加花球一个，夹鼻眼镜一付，洋径话几句，出外皮蓬或轿车或黄包车一辆”。[④] 新的思想、新的生活方式的不断诞生，引导着人们不断追逐时尚，并以新潮洋装来区分新派人物与旧派人物的区别。



着外交礼服的顾维钧

民国初年，上海各种西化的服装公司鳞次栉比，新装一到，各大衣庄的竞争亦非常激烈。如上海冠华、惠罗等各大衣帽公司争着在《申报》上发广告，以西式服饰用品招徕顾客。这些公司的老板们“盱衡世变，冠服一端，倾向大同”，因此大量进口西式衣帽服饰兜售。[⑤] 当时永安公司老板的女儿郭婉莹回忆说：“当时要是有人以为你是外国人，就是对你最高的评价。”[⑥] 兴丰服装公司在《申报》上发广告

① 《大公报》1912 年 6 月 1 日。
② 《申报》1912 年 6 月 27 日。
③ 《申报》1912 年 4 月 15 日。
④ 《申报》1912 年 1 月 6 日。
⑤ 《申报》1911 年 10 月 5 日。
⑥ 陈丹燕：《上海的金枝玉叶》，北京：作家出版社 2000 年 6 月版，第 167 页。

说：“本号向办洋装衣着，早经驰名中外，民国军光复大汉以来，各省热心志士，无不纷纷改装……本主人有鉴于此，特向各国名厂定造应时各色纯毛呢绒哔叽衣料及改装应需各种杂货……” [①]


清末婉容和溥仪合影照片

北京由于是明清的旧都，一向以保守和严谨自居，但是在商业流行方面也不甘拜下风，当时已经逊位的小朝廷内部也兴起了西式服装。末代皇帝溥仪不仅给自己置办了西式服装，还给皇后婉容等人买了很多西式衣服。在天津张园的时候，为了把自己打扮得像个西洋人，他尽量利用惠罗公司、隆茂洋行等外国商店里的衣饰、钻石。最后他把自己装扮成《老爷杂志》上的外国贵族的模样……领带上插着钻石别针，袖子上是钻石袖扣，手上是钻石戒指。他手提文明棍，戴着德国蔡司厂出品的墨镜，浑身散发着蜜丝佛陀、古龙香水和樟脑精的混合气味，身边跟着两条或三条德国猎犬和奇装异服的一妻一妾。[②]

北京的青年也如同上海的男子一样追求西装革履。北京的一些青年穷学生为了赶时髦，即使进入三九寒天，身上依然穿一套夏季已经穿过的派里斯的西服或者白咔叽西装，衣袋里依旧插一块折叠整齐的手绢，即使冻得涕泪交流、双膝打颤，也要西装革履。真正是宁愿“美丽”，不怕“动（冻）人”[③]

当然，民国时期最灿烂多姿的自然还是女式服装。民国二三十年代以后，外国的衣料大量涌入，推动了新式服装的流行。当时的各大报纸均辟有“服装专栏”，邀请画家设计当时最流行的服装加以刊登介绍，如上海的《申报》、《良友》、《玲珑》，天津的《大公报》、《北洋画报》，汉口的《民国日报》，北京的《晨报》都竞相介绍新式服装。二三十年代的《大公报》经常邀请画家描绘介绍当时的服饰潮流，叶浅

① 《申报》1911年10月5日。
② 溥仪：《我的前半生》，北京：群众出版社2007年8月版，第188页。
③ 常人春：《老北京的穿戴》，北京：燕山出版社2007年6月版，第68页。



《北洋画报》633 期

予就是其中一位被邀请的画家。他曾经画“两个背影”，描写两个身着时尚衣着的女子漫步在大街上，一人穿着新款的旗袍，另一人穿着在领部和裙底饰有裘毛的裙摆，极尽曼妙之态。其他还有“新装图”、“春游新装”、“夏季流行新装”、“冬季时装”等各种时尚女子的着装。

1926 年创刊的《北洋画报》是一家天津的画报，它每期的封面上均是名闺的时髦装扮，体现了民国天津的摩登气质。该刊不仅介绍了很多大家闺秀、影星及当时各种新女性的时尚衣着，而且也专门辟有“新装介绍”栏目，介绍前卫流行的服装款式及风格。如《北洋画报》第 905 期介绍的一款新装，模特是一位姿态极其曼妙的女子，典雅而脱俗，不仅有直观的画图，而且附有详细的剪裁说明。“服装为一浅花细绒之料，制衫一裙一，衫为左掩之直襟，全衫有圆边，衫外口袋之形为上斜下方，底端另缝一小三角形。围巾一端由襟上一孔穿出，往下直垂，压腰带下，远望如缘宽花边然。其它一端斜出腋下，如放手绢于襟间之状。另制喇



1931 年上海《玲珑》图画杂志第 2 期封面


男性觀（下）

《玲珑》图画杂志内采用的时尚少女图片

叭形白手套一双，以围巾之料为边缘，远望之俨如翻卷袖口也。”



《良友》上的时装画

上海的《玲珑图画杂志》（后来改名为《玲珑妇女杂志》，办刊时间为1931—1937年）主要是面向女性读者的时尚杂志。《玲珑》鼓励妇女通过社会时尚娱乐去追求美好的生活。杂志刊登时装、室内装潢、大众心理学等方面的文章，也有关于爱情、性与婚姻的专栏，亦有当地名人与好莱坞明星的大幅照片。《玲珑》是1930年代上海摩登女性展现自我的理想园地。同其它报刊一样，该杂志也聘请著名画家叶浅予等为杂志绘制各种妇女时装以及欧美最新流行时尚，以便让读者了解更多的时尚装扮。



《良友》上的时装画

《良友画报》因处在当时最繁华的上海，在介绍时装的力度上更甚于《北洋画报》。它开辟了妇女界、体育界、文化界等专栏，不仅介绍各界知名人士的动态，更注重展示他们的时尚衣着；不仅介绍国人四季流行的时尚服装，而且经常刊登上海、北京的时装表演会和欧美的流行时装；不仅请著名画家叶浅予、方雪鸪、万氏兄弟、张令涛、胡亚光等人为《良友》画时行的服装样式画，而且对服装的样式附有简要的点评和提示；不仅经常刊登像宋氏姐妹、胡蝶、阮玲玉等名媛的服装和应时打扮，还经常有点评当下时装流行风的文章。《良友画报》对时尚的报道比《北洋画报》更全面、更深入。连一向比较严肃的《申报》也经常刊登时尚女子的时装图片，发表点评时尚服装的文章，就连卖布的广告都不忘说“颜色好，花样时髦，适合做马夹、旗袍、花裙等，穿在身上，人人赞你美妙”。[1]

《玲珑》、《良友画报》、《北洋画报》等期刊杂志是民国时期的重要传播媒介，他们的读者主要是女学生、交际花、名门闺秀等知识群体。

① 《申报》1918年3月23日。

她们是时尚领跑者。《良友画报》股东的女儿翁香光回忆说："我那时候看到《良友》封面上有个小姐，穿了件织得很漂亮的毛衣，于是也照她的样子去做了一件。"① 因为上海有众多的时尚报刊杂志和知识女性群体，所以上海时尚服装在全国就具有了领导者的地位，上海因此成为当时全国的服饰流行中心。上海的时装几乎与欧美保持了同步，欧美出现的时尚服饰三四个月后就会到达上海，上海的时髦男女再将外来的时尚演绎到极致。"女子天性爱美，都会娘儿俗尚淫靡，必须金装，春光绚丽，桃柳争春！……女性春装绝不马虎，务须'质、色、样'三绝，衬托出美人胎子，格外美丽，稠场商迎合女雇主的时髦心里，特聘图案美术师，参考巴黎新样式，制造'一九三'新型产品。日出月异，非但顾客目迷五色，样样好色色爱，越选越模糊，莫名取舍，甚至绸缎店伙计也记不清楚千种名目咧。"甚至"男女衣着，处处顾全身份，老年人不应花色鲜丽，貌丑者不该奇样异式，肤黑者宜取淡色"。为了时尚，"上海男女常有贻笑大方、求媸反丑的衣着发现"。②


当时的时尚少女

林语堂在《中国人》一书中谈及1930年代中国的摩登女郎时指出，她们走向摩登的动力很大程度上来源于西方，主要有以下几个方面：1930年以后女子体育风行一时，特别是1934年的女子游泳和裸体画的风行，报纸杂志每天都在谈论裸体像问题；玛格丽特·桑格（美国节育专家）1922年到达中国，计划生育与性教育开始传播；多数大报每周都有"妇女副刊"，专门讨论妇女问题；一位法国留学生张竞生《性的历史》得到出版；格里特·加布（Greta Carbo)、诺马·希勒(Nnrma Shearer)、梅·韦斯特(Mae West)(这

① 蒋为民：《时髦外婆》，上海：三联书店2003年8月版，第301页。
② 张义璋：《上海人春日生活》，载《上海生活1937 — 1941》，上海：上海社会科学出版社2006年7月版，第10—11页。

三位都是美国女影星），以及中国影星们的影响和电影杂志的流行。他指出，中国妇女受到这些影响后，“在气质、装束、举止和独立精神等方面都发生了较大的变化”。她们在装束上的变化表现为，“烫头、英式高跟鞋、巴黎香水、美国丝袜、高叉旗袍、乳罩（代替了以前的紧胸衣），以及女子的游泳衣”。妇女们的变化让人感觉到“速度之快”，特别“使那些十年前离开中国现在刚刚回来的人感到惊讶”。[①]



《良友》封面的时尚女郎

《上海生活》有一篇《一日数变的小家碧玉》的文章，记述了中产阶级赶时髦的事情。该文说，小家碧玉分为三种派头：学生派、小姐派、风头派。学生派是呆板的一群人；小姐派则必须烫发、抹粉搽胭脂，皮鞋必须是高跟的，春天穿单大衣，夏天穿绸大衣，秋天穿夹大衣，冬天穿皮大衣，无非是跟着学时髦；风头派则是尽可能地赶时髦，模仿，烫发、描眉，连着装都是模仿明星。

当时上海的大家闺秀，“巴黎新近时兴一种什么衣装，纽约风行一种什么汽车，伦敦新发明一种什么香水，她们早已关心起来了，并且立刻东施效颦起来！”她们是支撑上海繁荣的主力军。“跳舞场、电影院、咖啡馆、滑冰场、游泳池等等，要是缺少了她们，就会冷落很多，也许有倒闭关门的危险。”[②]

屠诗聘在《上海市大观——六十年来上海服饰之变迁》里引用了当时的一首竹枝词：

> 衣衫新样漫经心，或制斜襟或对襟。
> 尚有裙衫同一色，四周阔滚皱纹深。
> 衣衫镶滚久相沿，今日通行外国边。

---

① 林语堂：《中国人》，上海：学林出版社2000年8月版，第173—175页。

② 吴健熙，田一平编：《上海生活·风头挺健的大家闺秀》，上海：上海科学院出版社2006年4月版，第233—235页。

夏日空心花样巧，冰绡笼住颈围圆。
短袖难将窄袖笼，紧围皓腕露春葱。
动人颜色迷人手，半臂缠来内盘空。
妖娆故作领头高，纽扣重重纽不牢。
但诩盘来花异样，香腮掩却露樱桃。
裙腰不必两分开，假扣分匀排异怪。
既学西洋层锦簇，如何下幅紧围来。
时装鞋子亦翻新，皮底旗圆不染尘。
晴雨靴轻多异样，半增洋式半天津。[①]

北京、天津、南京等地的时尚男女无不跟随上海的脚步，亦步亦趋地学着上海的式样。“妇女衣服，好时髦者，每追踪于上海式样。”[②]当时的《大上海》也说“世界文明，上海人的趋同，最时髦的，都是欧化。换一句话说，要是非上海或内地人，他的趋向，也可以说是上海化。别处的人都模仿上海人，还亦尤上海人模仿欧洲人一样，但是，内地人民学识简陋，不能直接去模仿欧洲人，只好间接来模仿上海，于是乎，上海化盛行”。[③]

在天津，“在跟着学时髦方面，天津人应该说是中国北方最积极的一个。天津人的时髦其实就是赶上海。从吃喝穿戴到待人接物，有身份的人是以‘和上海人一样’为荣的。赶不上上海，就是‘老帽’，就是没见过大世面”。[④]

时尚由上海向全国各大城市漫延，甚至连四川重庆这样偏远的内陆城市也被时髦化了。“春熙路两旁有了洋房子，虽比不上纽约的第五街”，但是“可以同上海的四马路比一比”。在两旁的店铺内，可以看到“许许多多世界上最新的化妆品”。在街上还有来自于“摩登世界的产物——汽车”。

① 屠诗聘主编：《上海市大观》，北京：中国图书编译馆1948年1月版，第47—48页。

② 同上，第20页。

③《大上海》1930年4月2日。

④ 林希：《老天津——津门旧事》，南京：江苏美术出版社1998年12月版，第56页。

至于来往的行人中，大多数虽然穿着“反革命”式样的长袍马褂，但是“穿西装的人有的是”。那些“摩登化”了的人习惯也和外国差不多，“饮的是咖啡，吃的是面包，决不是包子”。[①]那些摩登女郎其实是长衣短裙、革履丝袜，画电影眉、点樱桃唇的代名词，她们有“烫得像个凉蓬式的头发，过膝袜子，高跟皮鞋，一步三扭的步伐”。[②]



《良友》上的时装画

民国时期一些都市小说里也弥漫着时尚的元素。这里摘抄几本小说的片段与大家共享：“这第七位女客穿了件暗绿的旗袍，腮帮上有一圈红晕……脸是一朵惨淡的白莲，一副静默的，黑宝石的长耳坠子……一只白金手表。”[③]“我现在很快乐，我嘴上的纸烟，在我的笑声里落地了。我现在开着 BINGCROSBY 的唱片：LIES LOVE，他那生动的歌声，跟着萨束风的旋律，更使我愉快了。”“我的手放着一本 VOGUL 杂志，正在读着什么关于今春女装的长短，应该几尺几寸咧，什么今年胭脂的颜色，渐趋橙褐色咧，又什么药皮梗牌的混合香水，能充分表现个人的 PERSONALITY 咧，等等有意思的文字。”[④]

“她穿的一件套软的灰色的 PYJAMA，腰上也只结着细细的带条。从那袒露的胸部顺下去，会使人想起她刚才的裸形。”“只觉得这女人是夺目的皓丽艳媚，看不清她的衣裳，看不清她的发式样，大半个脸蛋被天蓝色的鹅毛扇遮住，两道斜飞入鬓的修眉下，一双眼睛大而多姿。”[⑤]

① 硕诚：《春熙道上》，载《西蜀评论》卷一 1932 年第 2 期，第 16 页。

② 方群奋：《一封可以公开的信》，载《西蜀评论》卷二 1932 年第 2 期，第 12—15 页。

③ 穆时英：《白金的女体塑像》，天津：百花文艺出版社 2005 年 5 月版，第 34 页。

④ 郭建英：《不知道忧郁的女人》，载《良友画报》第 625 期。

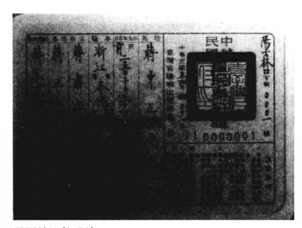
⑤ 施济美：《三年》，载《凤仪园》，北京：中国书店出版社 1997 年 5 月版，第 24 页。

第五节

把握一瞬，定格历史——照相

老舍在 1936 年写过一篇短文说：“在今日的文化里，相片的重要几乎胜过了音乐、图画与雕刻等等。在一个摩登的家庭里，没有留声机，没有石的或铜的刻像，似乎还可以过得去；设若没有几张相片，或一二相片本子，简直没法活下去！”就连“电车上‘谨防扒手’的下面要是没有几片四寸的半身照片，就一定显得空洞”。很难想象，一个学校不可能会没有年刊或是同学录、一个政府机关不可能没有几张全体工作人员的照片，“至于报纸与杂志，哼，就是把高尔基的相误注为托尔斯泰的，也比空空如也强！投考、领护照、订婚、结婚、拜盟兄弟，哪一样可以没有照片？”

按老舍先生的说法，照相一则可以增加人们的谈资，成为炫耀的资本凭证；二则“相片里有许多人生的姿体”，打开一本相册，就是一个人生美好回忆的开始。照片直观地将人生昨天的一瞬忠实地保留。哪怕



早期的证件照片



妓女請領許可執照申請書

姓名 張桂蘭

籍貫 山東昌邑

年齡 二十五

民國二十五年

民国妓女办理许可执照

这个一瞬只是百分之一秒，甚至是千分之一秒，但是它保留的是历史真实的状态。每当后来看到这张照片时，每个人无不以这幅照片为中心，用最大的直径去画一个最大的记忆圆。因此“这个世纪整个是照相世纪”。


夫妇照

照相对于现代人是一件稀疏平常的事情，很多年轻人可以拿着相机“咔嚓”“咔嚓”地乱拍一通，特别是当今的数码时代，更不必担心会浪费多少胶卷。可是，民国年间的照相可不是这样——普通人或是家庭照相时，大家总是郑重其事的。孙犁说：“我年轻的时候很喜欢照相的，中学读书，同学每年送往迎来，总要摄影留念。都是去照相馆郑重其事，题字保存。”“直到1930年代，拍肖照在上海人生活中，仍是一件大事……上海人第一张慎重其事的照片，当为满月照，然后是百日照、周岁照、入学报名照、大学毕业照、结婚照，与第一个孩子的合影照。”

民国年间，照相是一件极其时髦的事情，而不仅仅是考试等证件的需要。“各社会公众团体集会，也都需要合影留念。这在当时已经成为社会风气。” 照相在没有传入之前，中国人想给自己留作纪念的话，一般都是请画师画像，中国绘画中有着很悠久的人物画写真传统，历代画家中不乏优秀的人像写真画家，比如元代画家王绎曾著有《写像秘诀》，宋代李公麟，明代陈鸿绶、丁云鹏、曾鲸，清代的改琦、费丹旭等，都是杰出的人物肖像画家。画法多是工细画法，花费时间很长。用照相机照相显然比传统的肖像绘画来得快捷和真实。因此当照相术来到国内后，其热闹的情景可想而知。据蔡东藩于1906年撰写的《西太后演义》介绍，一个女画家为西太后画油画肖像，画者态度毕恭毕敬，极其认真，肖像画得也很成功，但是由于所用时间太长，还是受到她的鄙夷。

1844年前后，照相术传入中国，首先是在皇宫中流行，备受皇亲国戚的欢迎。“19世纪50年代，有一个日本人通过庆王为慈禧照了一张相，



武昌艺专在四川江津的照片合影



慈禧



慈禧扮观音



20 世纪 20 年代两个男子像

获朝廷赏赐二万两黄金，即此可见一斑。”外交大臣裕庚的儿子勋龄从欧洲留学回来后，为慈禧太后拍摄了《慈禧扮观音》的照片，以后便经常为慈禧照相，为慈禧留下了很多弥足珍贵的影像资料。

中国人早期的照片主要是肖像照，拍摄的对象往往是社会的中上层人士或富有阶层，如政府官吏、商人、地主以及部分知识分子。因为照相价格比较昂贵，普通的百姓一般不敢问津，“直到 1920 年代，一张全身小照片要收大洋一两块，当时一担米不过卖三块大洋。故而现今拿得出 1920 年代照片的人家，多为旧时望族富有人家之后”。早在辛亥革命前，很多部门招录职员或者学校的入学考试，报名的时候均要求提交照片，因此照相馆拍摄最多的是证件照。除此之外，各社会团体的集会也

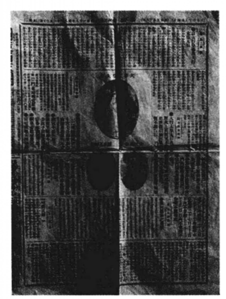
都需要合影留念，这在当时已经成为一种社会风气。到1920年代中期以后，照相开始成为人们的娱乐消遣活动：无论是上层官绅还是下层商民，都喜欢照相馈赠亲友或自己留念。


上海美华照相馆旧影

随着照相的风行，照相馆在各地纷纷建立起来。北京的照相馆，著名的有太芳照相馆、同生照相馆、丰泰照相馆。其中，于1892年开业的丰泰照相馆规模较大，职工多达十多人。“丰泰在初期，中国正值甲午战争前后，资产阶级改良主义思想在社会上形成一股潮流，照片已受欢迎。”1887年5月1号，丰泰照相馆拍摄了中国第一部电影《定军山》。“同生照相馆原地址在上海，曾在1909年应邀进京拍摄光绪、西太后丧事照片，民国以后正式迁至北京，以拍摄名人肖像著称，因此，‘屡蒙公府及各部署招往摄影，故历任总统、总长、次长及名人各像无不网罗尽致’。”到五四运动前夕，北京的照相馆已发展到80余家之多。天津规模较大的照相馆有恒昌、福生，中小型的有荣升、丽华、河野照相馆。此时，天津和北京已然成为北方照相业的中心。


1905年《定军山》

上海著名的有四大照相馆分别是耀华照相馆、宝记照相馆、宝錩照相馆和致真照相馆。1918年，据《上海商业名录》的统计，上海的照相馆已经有39家，这还不包括不少中小型的照相馆。其中宝记照相馆为三层的洋楼，规模很大，“上海的文人雅士多喜欢请他拍摄。有时好的照片题上诗句。这种形式，在文人墨客中颇为流行，渐成为一种游戏，以表



照相技术应用于报刊





刊登大量照片的刊物《良友》

示封建文人的闲情逸致”。多数照相馆充分迎合了城市市民娱乐的需要。

20世纪二三十年代是摄影风行的时代，摄影也被广泛地运用在新闻报刊之中。同时，当时出版的报刊杂志上随处都有出卖艾克发相机、柯达胶卷的广告，也有各大照相馆在报纸上刊登的招揽顾客的广告。

1920年6月9日创刊的摄影时报《图画时报》，刊登的图片包括了时事新闻、风景名胜、文化教育、名人肖像、艺术品摄影和社会生活等六大类，人像的摄影占主要部分，并且能够直观阐述出语言所不能表达的内涵。正如它的创刊人戈公振所言，“世界愈进步，事愈繁琐，有非言语所能形容者，必藉图画以明之”，“彰善阐恶，一一揭而出之，尽画穷形”。1926年创刊的大型画报《良友画报》和《北洋画报》更是大量运用了摄影图片，对报道对象作出直观的表达。

已经出版的《良友画报》共载彩图400余幅，照片32000余幅，对近现代中国社会的发展变迁、世界局势的动荡不安、中国军政学商各界之风云人物、社会风貌、文化艺术、戏剧电影、古迹名胜等无不详尽记录，可称为百科全书式的大型综合画报。当年就有评论说：“《良友》一册在手，学者专家不觉得浅薄，村夫妇孺也不嫌其高深。”《良友画报》在世界五大洲都有读者，有“良友遍天下”的美誉。

《北洋画报》共出刊1587期，内容为时事新闻、社会时尚、重大事件、重要人物等，报道形式以照片为主，丰富多彩，刊载反映社会生活、

众生百态的照片引人入胜，发表各类照片达两万余幅。《良友画报》和《北洋画报》一南一北，组成犄角之势，成为20世纪二三十年代最具影响力的中国刊物之一。其他的画报如《时代画报》、《时代漫画》、《时代电影》、《声色画报》等都不同程度地采用了照片。摄影的发达促使了这些报刊的出现，反过来，画报的大量发行与传播，又进一步宣扬了摄影的魅力。特别是这些刊物中大量刊登的名人、名媛、影星等个人的肖像照、生活照，促进了个人肖像照的更大流行。


《北洋画报》同样也大量的运用照相技术

尤为重要的是，20世纪二三十年代，各种各样的艺术摄影集和明星肖像作品集也开始大量出版，如1934年由上海良友图书公司出版的一套《中国电影女明星照相集》，里面收集了王人美、阮玲玉、胡蝶、徐来和黎明晖等八位女明星的照片。这些明星照片以新的审美形式和审美观出现在人们面前，使人们对摄影的作用有了新的认识，扩大了摄影的影响，促进了照相活动的推广和普及。


王人美


阮玲玉


胡蝶

第六节

“花非花，雾非雾”——舞蹈风

中国是歌舞的国度，舞蹈在我国有着非常悠久的历史，“情动于中，而行于言；言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之”。可以说，在中国除了墨家讲究的“非乐”外，其他各家对舞蹈都是很崇尚的。从原始社会的“击石附石，百兽率舞”，到《尚书·益稷》记载的那如火如荼的、虔诚而严肃的融合了歌舞咒语为一体的礼仪活动，到《乐记》中“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，咏其容也；三者本于心，然后乐器从之，是故情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外，唯乐不可以为伪”。从《论语》“八佾舞于庭”，到《国风》“方将万舞”，“公庭万舞”，再到《小雅》“式歌且舞”、“笙舞笙歌”、“屡舞仟仟，屡舞欺欺，屡舞傞傞”，到《商颂》“万舞有奕”，先秦时代关于舞蹈的记载不胜枚举。只不过，古代的舞蹈不是个人的行为，而是和国家民族联系在一起的。国家设有专门负责舞蹈活动的官员，名叫“舞师”。 到汉唐时，一种社交型的舞蹈形式出现了，这便是“以舞相属”。这种舞要求前一人舞罢，顺邀另外一个人起舞，谓之“属”。

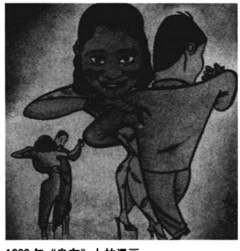


西汉彩绘陶乐舞杂技俑



东汉说唱俑

属者，委也，付也，也就是邀请之意。《后汉书·蔡邕传》就记载了这样一个“以舞相属”的例子：蔡邕被贬，太原太守王智为他送行。宴会期间，王智起舞属蔡邕，蔡邕不应属回报，智怒，邕拂袖而去。



1932年《良友》上的漫画

西方舞蹈在19世纪从西方随着电影传入中国，早期电影中有相当一部分是舞蹈内容，如芭蕾舞、西班牙斗牛舞等，其新颖的艺术形式，优美多变的舞姿，吸引了很多观众。

民国初年，京、沪、穗等地的上层人士开始模仿洋人跳舞。大约到1914年前后，各地举行舞会的消息开始频见报端。其中北京官员举行的舞会最为隆重、奢华。舞会备有西餐、洋酒、水果等，有时来宾多达一千多人，各国公使、各部总长，甚至国务总理都参加。

1922年左右留学生逐渐大批回国带动跳舞的一股新潮。1922年7月22日《申报》说：“近数年，留学归国之学生渐增，而集会跳舞之风尚遂以日盛，最初，常见于北京、天津等处，今则上海全埠亦甚发达。”在同年7月24日的《申报》上，还有人写了篇《凡尔登之夜》，把舞厅装饰的豪华描绘得淋漓尽致，同时也把人在舞场跳舞的心态描摹得细致入微。这是一首七律，全文如下：

尊月偷云花半墙，凡灯如水乱银塘。
十年我有游仙梦，又被流云引上场。
万千笙管沸春秋，时见惊鸿双影过。
细草绿荫藏梦稳，治鞋清露不嫌多。
便是摩登亦动情，阿嫣玉体太分明。
下边恰有风吹过，消受如兰妙语轻。
垂寂心情不爱春，况闲心病怕粘尘。
如何历遍诸妇室，尽绣鸳鸯卅六鳞。
纵有梁园留客住，那禁吾亦忱吾庐。

可怜十亩销魂地，不复中原旧版图。

无怪乎作家郁慕侠在《上海鳞爪》中说："一般专学时髦的男女青年都趋之若鹜。五六年前的各游乐戏场、各大旅馆，都另辟跳舞场，供给摩登青年的需要，更雇佣了中西舞女以应市，欧式音乐以娱耳。跳舞的名目很多，有却尔斯登舞、华尔兹舞、勃罗斯舞、探戈舞、狐步舞等。彼时此风最盛，每天晚上，各舞场中莫不舞侣济济，宣告客满。"又说"最近二三年间，跳舞潮流又风起云涌，盛极一时……到舞场去的朋友，不但有摩登妇女、惨绿少年，而白发盈头、长袍马褂的老头儿也很多很多"。

一位美国外交官评论："中国妇女对这种社交性的集会并没有显出生疏的样子，相反的却显得悠然自得，举止端庄。她们不隐瞒对这种新式舞蹈感到有几分兴趣。"那时，只有少数青年女子会这种西方艺术，此后爱好跳舞的人数与日俱增。

天津在 1927 年左右，跳舞之风也达到了高潮。自福禄林国民大饭店举办舞会后，跳舞风气大开，舞会盛极一时。《北洋画报》第 88 期报道，天津的国民饭店、大华饭店以及租界内的各大饭店均开设了舞场，每周六都举办大型的化妆舞会，其后天津市面很快便兴起了小型舞厅。由于舞场的迅速发达，天津的保守主义者们认为舞会有伤风化，遂联名致电天津市政当局要求禁舞。于是，从 1927 年 5 月 18 日起到同年 7 月，天津开始了长达两个月的禁舞运动。但即使在禁舞运动中，"民众偷看跳舞，如蛾附火，如蚁附羶"，民众的热情终于使禁舞运动以失败告终。 时过境迁，天津的舞场又再度兴盛起来。

北京的舞会活动也在 1920 年代中后期达到了鼎盛时期。全盛时代，舞场之多，远胜于天津。一般人去舞场之风气，不亚于当年众人争取游中央公园的场景。但是在日渐衰落的北京，其舞场的设备远没有天津的豪华，更没有上海的富丽。虽然如此，北京舞会的热闹还是非同一般 。"北平城南有舞场。设备实不高明，地板不过一长条，音乐亦不过留声机一具，但是，一般人皆趋之若鹜。"有些大饭店的厅堂也被改造成舞厅，如北平交通饭店的舞场就是如此。北京有的舞厅为吸引更多的人士参加，还设定了丰厚的奖品，如在 1931 年 10 月于北京举办的秋季化妆舞会，共设七个奖项，一等奖一名，奖银盾一架；二等奖两名，奖珠链一条；

三等奖四名，奖簪花一个。

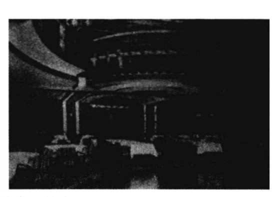

1932 年《良友》上的舞场照片

上海远离政治中心，特有的地理位置使其成为中国最时尚的城市。上海出现西洋交际舞厅后，让中国人认识了这种新的娱乐方式，那种男女相拥而舞，脸与脸贴近，脚步随着音乐的节奏不断旋转的交谊舞，一时间成为青年男女新宠。“上海的子夜因无数的珠宝而闪闪发光。夜生活的中心就在那巨大的灯火电焰处。印度手鼓的节拍……上百个乐器的音乐声……身体摇摆……欲望的浓烟——灯海里的欲望。那就是欢乐，就是生活。”可见，跳交谊舞在上海已经成为一种时尚。

上海的舞厅，大型的有百乐门、维也纳、大都会、丽都、仙乐、圣爱那、国泰、国际、大华、新仙林等 10 余家；中型的舞厅有大乐、新华、扬子、大沪、米高梅、高士满、新都会、大中华、大新、逸园等 10 余家；小型的舞厅有巴黎、立道、桃花宫、月宫、小都会、新新、逍遥、中央、黑猫、圣大乐、东方等 50 余家。其中，百乐门、仙乐斯、新仙林、大都会被称为上海舞厅的“四大金刚”。

百乐门被称为“远东第一乐府”。其建筑样式是当时国际流行的 Art deco，这种建筑样式用直线和对称构成，对于如钢筋混泥土、合成树脂玻璃等新材料的运用，以及明亮对比的色彩运用，体现了新时代的特色。

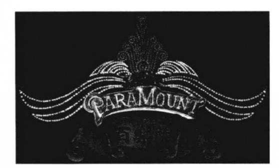

上海大都会舞厅


上海百乐门舞厅

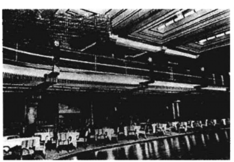

百乐门外景。

这些都在百乐门建筑上得到完美的体现。特别是建筑顶部耸立着的高达九米的玻璃银光塔，上面装满了霓虹灯，夜间光芒四射、流光溢彩。当时有一首诗这样称赞它：“月明星稀，灯光如练；何处寄足，高楼广寒；非敢作遨游之梦，吾爱此天上人间。”这首诗在字里行间都流露出那时的人们对这“远东第一乐府”的艳羡仰慕之情。上海《新闻报》称百乐门“雄视全沪，首屈一指”，“第一流的红星光芒万丈”。

百乐门舞厅主体三层，内部装饰豪华，设有冷暖空调，最大的舞厅有五百多平方米，在当时有“千人舞池”之称。但是，面积大并不是其最主要的特点。《新闻报》介绍：“百乐门之舞池，楼下为弹簧地板，其妙用在使人起舞时，如践柔波，舒适无比。楼上舞池为玻璃板，光华如镜，净不容唾。玻璃板下置灯光，灯光由下反射其上。入舞时，幻有各色，绚烂夺目，别具异致。”也就是说，百乐门的舞台地板用钢化玻璃做成，玻璃下面装有高弹力的弹簧和五颜六色的彩灯。人在上面跳舞时，地板会随着人的移动而晃动，加上那些流光异彩的灯光的照射，人在舞池舞动时会有目眩神迷的感觉。



百乐门大舞厅的标志


著名的“弹簧地板”是百乐门得以成名的法宝之一

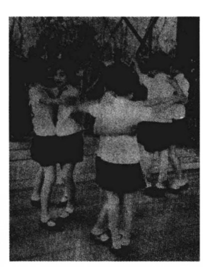
仙乐斯舞宫是继百乐门之后的又一大舞厅，1936年11月建成，是一座占地14亩的最新、最时尚的舞厅，舞厅里安装有冷暖气设备，装有弹簧地板，厅外有绿地、喷泉、金鱼池，还栽上名贵的花木，景色优雅，十分现代。 其他几家第一流的歌舞厅，如维也纳、大都会、丽都等舞厅的装饰和设备，也和百乐门、仙乐斯一样，豪华富丽，其中维也纳和大都会在夏季还设有露天花园舞场，以及高尔夫球场、游泳池等供游客消遣。至于冬天的暖气和夏季的冷气设备，更是成为一般舞厅必备的条件。

舞厅外观的华丽，内部设施的完备，使其成为这个城市中最具诱惑力的地方，成为人们驱赶忧愁、寻欢作乐的上佳选择。醉人的爵士乐，迷人的灯光，浓浓的香香的咖啡，美丽婀娜的舞女，这莺歌燕舞的氛围迷住了男女青年的心，也迷住了老年男人的心。

在这些时髦的男女青年中，当时接受新知识的大学生是舞厅的中坚分子。每逢在周末的晚上，大学生们大都西装革履、风度翩翩，三五成群地来到舞场。他们到舞场的目的，除了跳舞，还希望找舞女谈谈风情，使枯寂的心灵得到些安慰。所以，上海的大学生每一年的娱乐费，除部分给了电影院外，其他大部分可以说全部花在舞场里面了。那时上海报纸刊发的风流官司新闻，大都是大学生与舞女之间发生的。



舞女



北京中学生舞会《北洋画报》第520期 副本

实际上，上海的舞厅之所以能够吸引男人，除其硬件设施完善外，最为重要的就是舞女。同舞女们谈谈风情，跳起舞来可以“感觉到肉的弹力”是最吸引男性大学生的。舞女往往穿着时髦，舞技一流，其收入也相当可观。当时的红舞女陈曼丽，收入多的时候一个月有3000元。当时中国银行的经理月薪也不过五六百元。 那时一般的市民，一个月的生活费也就10元钱。尽管舞女的社会地位不高，名声不好，但是有不少青年女子愿意到舞厅做舞女，大型豪华的舞厅，舞客往往一掷千金，但是小的低档的舞厅，往往是1元舞票可以跳5—6次，茶资只有2—3角钱，这对于那些有些钱的大学生和公司小职员来说，是可以承受的。

除了大学生外，很多新知识分子也是舞厅的常客。

1927年7月19日，郁达夫在日记中说：“风凉月洁，长街上人影都没有一个，兜了一圈风，又和左藤、荻原等上青鸟馆、虹口国际及卡而等跳舞场去。”1930年1月，戈公振记到：“阴雨，零时由黑猫舞厅归。”施蛰存回忆他和刘呐鸣、戴望舒的一段生活时说，他们每天晚饭后就到北四川路一带看电影或跳舞。一般总是看七点钟一场的电影，看完电影再进舞场，玩到半夜才回家。

当时的新感觉派人物也是经常去舞场，如穆时英，他在谈及自己的大学生活时说：“星期六便到上海来看朋友，那是男朋友；看了男朋友，便去找一个女朋友偷偷去看电影、吃饭、跳舞。”穆时英本人每个周末必到舞厅，其短篇小说几乎全是以舞场和电影院为背景。他用大量的笔墨描绘了都市流行的文化，用无数光怪陆离的城市镜头砌起一个有咖啡厅、舞场、轿车、大旅馆等组成的上海。李欧梵在《重绘上海文化地图》中说：“他（穆时英）和刘呐鸥一起，试图在小说中实验一种电影似的散文体，来表达他们所感受到的都市疯狂的节奏。穆时英小说中的主要背景总是舞厅，那当然一方面也源于他的观察和个人体验，但另一方面也敏感到舞厅很适合表现人异化时的心态。”

这种异化的心态，就是一些人在接受和体验西方带来的现代娱乐精神的同时，也接受了西方的消费文化，将物欲和情欲的满足作为现代享乐的标志。穆时英就在《黑牡丹》中描写舞女的物欲膨胀，“譬如我，我是在奢侈里生活着的，脱离了爵士乐、狐步舞、混合酒、秋季的流行色、

八汽缸的跑车、埃及烟……我便成了没有灵魂的人”。[1]

刘呐鸥曾经描述舞场的生活，“在这探戈宫里一切都在一种旋律的动摇中——男女的肢体，五彩的灯和光亮的酒杯，红绿的液体以及纤细的指头，石榴色的嘴唇，发焰的眼光。中央一片光滑的地板反映着四周的桌椅和人们错杂的光景，使人觉得好像入了魔宫一般，心神都在一种魔力的势力下。在这中间最精细又最敏捷的可算是那白衣的仆欧的动作，他们活泼泼地，正像穿花的蛱蝶一样，由这边飞到那边，由那边又飞到别的一边，而且一点也不粗鲁的样子”。[2]

上海1928年3月17日的《申报》专门撰文谈到《上海之跳舞热》：“数月以来，跳舞之风盛行上海。”舞场大多设在西藏路一带，故西藏路有“舞场路”之称。当时有一首歌曲是这样唱的：

眼波转，半带羞
花样的妖艳，柳样的柔
眼波转，半带羞
花样的妖艳，柳样的柔
无限的创痛在心头
轻轻一笑忘我忧
红的灯，绿的酒
纸醉金迷多优游
眼波转，半带羞
花会憔悴人会瘦
旧事和新愁一笔勾
点点泪痕满眼流
是烟云，是水酒
水云飘荡不迟流

这首歌唱出了纸醉金迷般的生活方式，让人们在梦里都会感到一股

① 严家炎，李今主编：《穆时英小说全集》，北京：北京十月出版社2008年6月版，第98页。

② 刘呐鸥：《都市风景线》，天津：百花文艺出版社 2006年1月版，第132页。

红玫瑰的香气，即使“无限的伤痛在心头”，也会“轻轻一笑忘我忧”。这种生活对于有闲阶层和那些受到新文化影响的人而言，无疑是一精神上的极大享受。“舞着，华尔兹的旋律绕着他们的腿，他们的脚站在华尔兹的旋律上飘飘地，飘飘地。”这样一种飘飘地如醉如痴的异样感觉，对于像中国几千年来由于“男女授受不亲”受到压抑的两性心理是一个很好的释放。因此，在 1920 年代早期，当第一批舞厅开张时，上海人马上成群结队地去观看。到了 1930 年代，舞厅成了上海城市环境著名景观所在。

妇女杂志《玲珑》中一篇文章写道，“跳舞不光是一种社交，也是需要认真研究的一门学问……”文章还简要的介绍了各种流行的交谊舞，从快步、狐步、华尔兹、探戈，到新查尔斯顿和伦巴，都做了详尽介绍。文章还把跳舞概括为一种“自然行为”，说它可以“焕发体内的力量”，是一种“公民”的活动，能够有效地吸引异性。

跳舞既然可以焕发体内的力量，且能够有效地吸引异性，人们免不了要好好准备，认真对待。于是，《申报》上便出现了古龙香水的广告：“轻歌曼舞，撩人情绪，此香水是你交际的第一选择。”香水诚然能够增加人的自信力和诱惑力，但是，也有一部分人因为有生理缺陷，比如说口臭，却还是想去舞厅寻求异样的的感觉，怎么办呢？于是，1928 年 3 月的报纸上就出现了解决这一问题的方法：吃“嘉德红包补丸”。口臭是交际的障碍，药品广告说此药具有清火润肠通便之功效，吃后能使口气清新芳香，是解决交际障碍之妙品。



《申报》1933 年 6 月 4 日的香烟广告 副本

在当时的上海，跳舞盛行也促使一批大饭店改造装修，增加舞厅的设施。如上海当时的一家意大利饭店就是这样，增设的舞厅之豪华，令人叹为观止。它在《申报》上做的广告也优先突出了能够跳舞这一点。舞业的繁盛也带动了图书业的兴盛，当时就出现了一批介绍怎样跳舞和怎样交际的图书。在 1928 年

3月17日的《申报》上，就出现了这样一本图书广告，书名叫《舞星艳影》，广告称现在跳舞潮流是极其兴旺的时候，大家想学跳舞就不可不看《舞星艳影》；你能跳舞吗？你想交际吗？本书详尽介绍了当今流行的舞步，什么汤娥（探戈）舞、勃路斯都舞、狐步舞、华尔兹舞、佳丽司登舞等等，应有尽有，不可不看。

舞风兴盛影响最大的还是舞蹈培训行业——舞艺传习所的兴起。“一般醉心于欧化的新青年男女（多数是大学生群），便如醉如痴的学习。” 当时的跳舞虽然很昂贵，“十块钱教一种‘狐步舞’，二十块钱教‘探戈舞’，也都会门庭若市，应接不暇”。 舞艺传习所一般分为普通班、高级班、研究班以及选修班，可以满足不同人的需要。当年南京路到虹口一带类似的舞艺传习所有二十多家，一般的营业时间都是上午9点到晚上9点，基本上家家门庭若市。办舞蹈传习所最有名的一个人是黎锦晖。

黎锦晖（1891— 1967），作曲家，湖南湘潭人，早年广泛接触民间音乐，学习各种民族乐器演奏。1912年毕业于长沙高等师范学校。擅长音乐和歌舞，被视为中国流行音乐的第一人。黎锦晖一开始就把歌舞与音乐往通俗化的方向发展，所以他所做的一切都与市场结合紧密。当时很



黎锦晖



黎锦晖中国近代歌舞之父



黎锦晖1931年联华影业公司歌舞班学员在住所弄堂合影，左起：黎莉莉、黎锦光、聂耳、王人美、黎明健、余知乐、白虹

多电影明星都在黎锦晖所办的舞艺传习所学习过，像金嗓子周旋、“野玫瑰”王人美等，就曾在黎锦晖的舞艺传习所培训过。因此，黎锦晖先是在上海虹口办舞蹈传习所，教一般的交谊舞，后来感到舞蹈大有前途，于是又在爱多亚路创办一所歌舞学校，招收年青貌美、善于作态的女子，教以“歌舞艺术”。他主张女子的肉体宜完全表露于外，说裸舞为西欧各国风行已久的艺术，非吾黎某所独创。于是女子登场歌舞，只穿了一双皮鞋，其他上身下体、两手两脚、小腿大膀，一概显露。等到民国十七年（1928），国民党上海市党部下令禁止，黎锦晖这才偃旗息鼓，挟了爱女爱徒远走南洋，到海外继续出卖其“歌舞的艺术”。面对这种情况，郁慕侠又写了一首竹枝词：“四足连环跳不休，红男绿女互相搂。近来又变新花样，身作婆娑口作讴。”

当然，从黎锦晖创办的舞艺传习所到后来的明月歌舞剧社、中华歌舞团等，并不都像郁慕侠描述的那样庸俗，特别是后来的明月歌舞剧社集结了当时著名的音乐家聂耳和章锦文，以及很多知名的歌舞演员如黎莉莉和白虹等，其歌舞培训都是积极健康的。因此，当时很多电影公司都喜欢到黎锦晖的歌舞社团来招募演员。1931年5月，黎锦晖创办的明月歌舞剧社受电影公司的邀请，曾经正式加盟上海联华影业公司，并更名为联华歌舞班。

另外，天津、北平也紧跟上海之后，随着跳舞的盛行也办起了舞蹈培训机构。天津的各大跳舞场很多都兼有舞蹈培训的学校。1936年，在

国泰影院的后面，有一家跳舞学校，生意不错。后天升舞场的场主庄某也开设了一处跳舞学校。他们为天津的舞场培养了源源不断的舞客。《北洋画报》第 532 期上说："北平舞风盛行后，因社会内不能跳舞者居多，于是，以教跳舞为事之狐狸舞社，遂应运而生。"

跳舞之风的盛行，上至政府官员和高级将领、产业资本家，下到当时的大学生和一般时髦少年，无不受到这股风气的影响；即使处在国难紧急之际，剧场还是照旧的热闹。时尚带领人们疯狂起舞，不管外边的世界如何，"今朝有酒今朝醉"，从北平到南京，从上海到广州，无不陷入无可自拔的旋转舞步之中。舞厅中花天酒地、奢靡享乐的淫乐艳舞和外边战争的残酷，形成鲜明的对比。东北少帅张学良将军也在这种关键时期沉浸在轻歌曼舞之中，难怪当时广西大学的校长马君武先生发表《哀沈阳》一诗，严厉谴责少帅因舞误国："赵四风流朱武狂，翩翩蝴蝶正当行。温柔乡是风流冢，哪管东师入沈阳。""昨夜军书急报来，开场弦管正相催。沈阳已失休回顾，便抱佳人舞一回。"马君武诗中所说的赵四，是指张学良的红粉知己赵一荻，后与张学良结婚；朱五是指朱湄筠，蝴蝶是指当时著名的影星皇后胡蝶，诗中虽然没有提及张学良，但据说他们都是那天陪张跳舞的佳人。此诗讽刺张学良不爱江山爱美人，竟然在九一八之夜沉湎于酒色歌舞之中，置军国大事于不顾，却与蝴蝶翩翩起舞。从此，张学良被国人骂为"风流将军"，蝴蝶则被视为"红颜祸水"。虽然此事现在被证实是讹传，但此事却从一个侧面反映出当时跳舞之风盛行。到了 1933 年 8 月，随着战事的紧急，北京才宣布禁舞令。

但是，跳舞业还是在 1946 年前后又掀起了一个高潮。1946 年初，由于圣安娜、小总会等跳舞场需要承担招待美军的任务，天津市政府特地免除其舞业所有应征之宴席税。口子如此一开，短短一年间天津竟一下子冒出了二十多家舞场，没有营业执照



1933 年中外人士的舞会

的地下舞场更多，舞场业迅速达到天津历史上的鼎盛时期，有照无照的货腰姑娘多达两千多人 。

同年，上海舞厅也迅速达到历史上的鼎盛期。据当时的上海市警察局统计，全市登记在册的舞女达 1776 人，分布在 29 个舞场。当然，这还没有算上那些无证上岗的“野鸡”。

终于在 1947 年 8 月 15 日，国民政府颁布了关于《厉行节约消费办法纲要》的通知，开始在全国范围内禁绝营业性舞厅。由于执行仓促，没有采取很好的善后措施，全国各地的舞业人员一时群情激奋，引起行业人员的强烈反弹，上海甚至发生了舞女捣毁社会局大楼的舞潮案。

第七节

摩登美女的诱惑——月份牌广告画

1843年，上海被迫辟为国际通商口岸。开埠的结果，是迅速推进了上海城市的近代化，商业经济的迅速发展。与此同时，即清末民初，上海原有的小校场木版年画逐渐被新崛起的月份牌画所取代，嬗变出上海年画史上一个新的历史时期。从此，月份牌画成为中国年画史上异军突起的一个新品种。月份牌广告画在一定程度上记录了上海时尚流行的历史。所谓月份牌画，其实是一种借鉴和运用了中国民间年画并在其中配有月历节气的“历画”样式。月份牌的内容，开始以国外景物和风俗为主。民国初年，则以中国传统仕女或山水，或戏曲故事场面为主；到民国1920年代末则以时装美女为主流。这些内容的变化，真实反映了上海的时尚变化。



月份牌招贴画

在艺术手法上，月份牌画最初以中国传统工笔淡彩或重彩为表现手段，后来发展为以西洋擦笔水彩细腻的写实手法，色彩明净鲜丽，并且大都用技术先进的铜板纸彩色精印。其上下两端还镶有铜边，上端铜边居中穿孔，可以张挂，随出售商品免费赠送顾客，所以广受欢迎。人们获得这种配有月历节气的商品宣传画后，整年张贴悬挂在家里，既可

装饰欣赏，又可查阅日期节气。至此，原来色彩单调的传统年画，逐步为色彩细腻、形象娇艳可爱时尚美女月份牌画所代替。这种月份牌画迎合了当时人们的审美情趣，成为社会时尚生活的组成部分。

在月份牌的发展历史上，有两个人物起了非常重要的作用：一个是郑曼陀，一个是杭穉英。前者是月份牌擦笔画法的首创者，奠定了月份牌的基本绘画形式；后者继承了郑曼陀的样式，但又把前者的绘画样式加以改进，把月份牌这种艺术形式推向了一个新的高峰。

郑曼陀（1835 － 1961），安徽歙县人，原在杭州的二友轩照相馆画人物像。早期学过中国人物画，并学习过铅笔素描画，与其他中国传统人物画一样，其早期的人物画比例头大肢小，结构呈现出纤弱畸形的病态感。后来，他结识了岭南画家“二高”——高剑父、高奇峰，在他们的影响下，结合自己在照相馆画擦笔画的技法，创造出擦笔水彩——一种结合工笔画和水彩画，以西洋明暗方法为主的一种新的绘画方法。它在传统线描的基础上淡化线条，用炭精粉擦出图像的明暗变化，然后用水彩颜色层层晕染。此法所绘人物形象，不仅立体感很强，而且水彩的透明感和由此造成的细腻柔嫩的皮肤质感相映成趣，非常适合用以表现女子的丰腴、秀媚等阴柔之美，大大超过了传统仕女画的表现力。当时就有不少人形容郑曼陀的人物画画得“像活人一样”，并以“呼之欲出”来形容其魅力。

这样的绘画方法非常符合当时市民阶层的审美习惯，某种程度上迎



郑曼陀月份牌



郑曼陀月份牌

合了小市民阶层的审美趣味，所以当他在张园内悬挂此法所作的四幅美人画出售时，很快就被一个经营西药的大商人看中，从此一举成名。[①]



郑曼陀月份牌

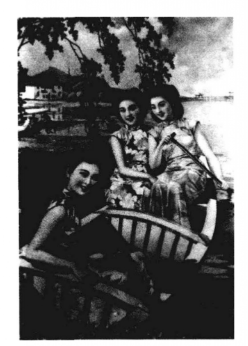
与郑曼陀齐名的月份牌画家还有周柏生、徐咏青等。周柏生从1917年起，先后为南洋兄弟、华成和英美烟草公司绘制“香烟牌子”和“月份牌”，后来又开办“柏生绘画学院”，收过不少学生，教授绘画基础和擦笔水彩画法。徐咏清是著名水彩画家，常与郑曼陀合作“月份牌”画（郑画人物，徐画景物），被世人誉为“合璧”。徐咏青于1913年起，在上海商务印书馆主持图画部，对图画部中练习生的培养作出了贡献。杭穉英、何逸梅、金梅生、金雪尘、戈湘岚等都是他在图画部的学生，他们后来都成为“月份牌”画的后起之秀。

杭穉英是与郑曼陀齐名的月份牌画家。他从18岁开始便接触“月份牌”画， 1913年进入商务印书馆图画部做练习生，师从德国画家学习西方绘画和广告画技法，后来受到郑曼陀的影响，开始了月份牌画的学习和研究。郑曼陀的月份牌绘画，带有明显中国传统仕女绘画的特点，人物淡雅素静，画面柔和细腻，是一种很清纯亮丽的形象，但是他的这种绘画不适合上海大都市的时尚特点。于是，杭穉英希望改革这种画法，以便更大程度的吸引观众，占领市场。于是，他在吸收郑曼陀画法的同时，把早期学习西方绘画，特别是西方的广告画和卡通画的技巧融入其中，创造出比郑曼陀的月份牌广告画更加细腻动人，构图更加活泼，色彩更加丰富艳丽，形成了新的月份牌广告画风格——擦笔重彩。这种“擦笔重彩”的风格多以摩登女郎和电影明星为描绘对象，反映出民国年间上海城市的繁华与时尚，表现出中国社会转型期间的生活场景和生活方式，所以很快就

① 阮荣春、胡光华：《中国近现代美术史》，天津：天津人民美术出版社2005年6月版，第76页。

成为引领时尚潮流的一个风向标。

杭穉英笔下的时装仕女，要么是大花紧身旗袍，要么是当时最流行的时装，人物无一例外地留着时髦的卷发或当时最酷的发型，脚穿高跟鞋，洋味十足。至于传统题材，他也一反常态，与传统美人画的瓜子脸、樱桃小嘴和蚂蚱眼相反，他笔下的仕女大多身材修长，肢体比例常常被夸张，如同现在画服装效果图一样，人物的体态更加修长，改变了早期人物形象比例不准确，身长腿短的缺点。他笔下的人物形象姿态婀娜，由传统的纤弱苗条走向了丰满健壮，人物的脸部神情也更加写实传神，显得活泼可爱，人物眼睛会跟着观者的视线移动，达到了中国传统绘画中的人物眼睛传神，但又不是传统意义上的眼睛所表



杭穉英《西湖美女泛舟图》



杭穉英《穿着时髦旗袍的高尔夫女士》



杭穉英《勒吐精代乳粉》

现的那种迷离与感伤，人物神态表现的是东方大都市的繁华和时尚。他笔下的晴雯、宝钗、貂蝉虽身着古装，但却个个俏皮、惊艳。比如，《勒吐精代乳粉》中所绘的那位摩登女子，优雅地坐在小方凳子上，双手托住下巴，身穿一袭红色大花的旗袍，脚踩浅色的高跟鞋，脸上洋溢着阳光般灿烂的笑容，眼睛看你的神情又是那么的迷离，令人神魂颠倒。整个月份牌充满了现代社会物质享乐的欲望，充满着现代都市女性追逐时尚生活的享乐氛围。所有的这些，都使他笔下的传统仕女常画常新，与时装仕女一样，为大众所喜爱。



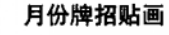
百货店月份牌

如果说郑曼陀的月份牌广告画是以擦笔淡彩的形式创造出清纯少女的形象，那么杭穉英的月份牌广告画，则是以擦笔重彩创造了洋味十足的摩登女郎。这些画中的摩登女郎，浑身散发着少妇独有的魅力——身材丰满，神态优雅可人，表现出青春、富裕和魅力。摩登女郎周围所环绕的自行车、飞艇、电话、钟表、电炉、钢琴等等，以及摩登女郎采取的最时尚的休闲方式——打高尔夫球、抽烟、骑马、游泳、开车、开飞机等等，都是国内外现代富裕家庭的日常生活用品及休闲娱乐方式。画面上摩登女郎所享有的这一切，恐怕就是当时的大多数都市人心仪向往的现代时尚生活。

作为一种传播媒介——月份牌画在民间的传播之广，可以说在当时没有哪一种传播媒体可与之比肩。20世纪二三十年代，月份牌在上海受欢迎的程度是令人赞叹的，不仅被贴满了街头、店铺的显著位置，还贴进了寻常的百姓家庭。[①]

① 素素编：《浮世绘—老月份牌中的上海生活》，北京：三联书店2000年6月版，第2页。





月份牌招贴画



月份牌招贴画

从上海到北京，全国出版了那么多的时尚杂志，如上海的《玲珑》、《良友画报》、《东方杂志》、《现代杂志》，天津的《北洋画报》等，它们无不充满了时尚元素。但月份牌是随出售的商品免费赠送顾客，这种方式使它能够走进千家万户，其普及程度远远大于上述杂志。更令人关注的是，月份牌不仅风行上海，而且还广泛传布于江浙鲁皖等地，甚至在西藏也能看到上海的月份牌广告画。当时中国广大贫穷落后的地区和尚处于古城状态的中小城市，很多是通过月份牌了解上海的“洋派”和“时髦”的。特别是上海的《玲珑》、《良友画报》等时尚杂志，也受月份牌的影响很大，而《良友画报》的封面女子和月份



抗战时期的《良友》

牌女郎在时尚、姿态、脸部和背景特征上确实存在着惊人的相似性。[1]



月份牌招贴画

月份牌作为广告形式，功能是推销商品，旨在引导人们的生活消费，所以照理说月份牌上的商品应该处在画面最显眼的位置，而事实却恰恰相反，画面上的商品被偏置一角，画面的中心是摩登美女，美女与其时装具有比商品更显目更迷人。所以，与其说月份牌是商品广告画，不如说是发布流行时装的招贴画。

月份牌中那独有的艳丽色彩，逼真地表现现代都市中由摩登美女组成的城市生活的现代性。可以想象，月份牌中美女的生活方式就是大部分时尚女性所要的生活方式。当月份牌免费送到你面前时，城市给你的诱惑就开始了。月份牌上，让人关注的不仅仅是那些日常生活用品的广告，更有摩登美女的言行举止、一笑一颦之间的那种优雅，还有她们的发型、身上的衣服和脚上的高跟鞋。月份牌作为挂历的形式出现，可以使人在看日历的过程中不知不觉地接受这些美女所带来的生活。这些摩登美女的生活成为很多中国时尚女性理想和为之努力追求的生活方式。

实际上，摩登美女所营造和呈现给世人的这种梦幻般的新生活，带有典型的乌托邦色彩。“俏丽、娇艳、大方的时尚都市女子，健康活泼的儿童，异国情调的现代家居布置，直接舶来的或仿制舶来品的商品……衣食住行，休闲娱乐，婚姻家庭，月份牌细致地制造了一个温馨、西化、浪漫、新派的世界”，成为上海人开设的“梦工厂”，是繁华浮世中的真实幻影，是充满希望的上海人当年心目中理想的生活。[2] 可以说，月份

① 李欧梵：《现代性的构建：流行出版业的作用和意义》，载《开放的时代》1999 第 5 期。

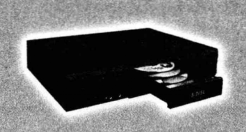
② 素素编：《浮世绘——老月份牌中的上海生活》，北京：三联出版社 2000 年 6 月版，第 2—3 页。

牌上所有人物的装扮都来自于摩登女郎真实的城市生活。1920年代郑曼陀为“南洋兄弟烟草有限公司”制作的月份牌，就是以现实生活中衣着时尚的女学生为原型的。1930年代，金梅生为上海久益电机帽厂制作的一幅“第一明星”的月份牌广告画，画的就是当时的电影皇后胡蝶；为上海“汤福记服装商店”制作的月份牌广告画，画的则是电影明星陈云裳。杭稺英为“中国华东烟草有限公司”制作的月份牌，画的是中国第一位女飞行员李霞卿。

毋庸讳言，月份牌广告画中的摩登女郎是迷人的。她们或身穿高领短袖旗袍，或身穿短袖拖地长裙，或外罩各种流行款式的大衣，但又总是以一副矜持高雅、粉面笑靥、百般风情的神情和姿态出现。她们姿态优雅地或立或坐，自信地展现出女性身体特有的曲线和性感魅力。她们不再是被传统束缚的“风花雪月”的俏佳人，她们被衣服紧紧包裹的身体已经开始袒露出粉嫩粉嫩的肌肤，传统居家摆放的女红也被西式的日常生活用品所代替。她们把现代都市的传奇与神话展现在众人面前，在那饱满优雅、洋气十足的摩登美女的背后，是现代城市时尚浪潮的涌动。事情难道不是这样的吗？在这里，中国传统女子的“严冷方正”不见了，温柔内敛的气质淡化了，与你对视的眼神不再羞羞答答，而代之以悠然自得、含情脉脉的直视——她们不再是被欣赏的对象，而是与观众平起平坐的心灵交流；但是美女的眼光像是带钩的，其诱惑无法抵挡。当那钩子从你身体里拔出时，必定是带有血迹的，但其精神的体验分明不是疼痛，而是一种深刻的快感，一种时尚的满足感。

第十章

风云变化五十年——新中国时尚文化





1949年新中国成立，中国时尚在继承中有发展。50—70年代，物质相对贫乏，人们热心政治，甚至认为“越穷越光荣”，对物质生活要求不高，全社会崇尚艰苦朴素的生活方式，人们的衣食住行出现整齐划一的军事化、革命化趋向。80年代改革开放以后，随着物质文化生活条件的不断改善和思想文化多元化趋势，中国社会的时尚文化日益与国际接轨，同时体现出中国特色。

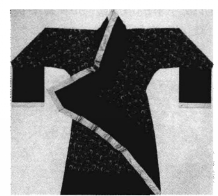
第一节

革命时尚——中山装

“穿衣戴帽，各有所好”，这是现代人的观念。但是，衣服在古代是政治的表征，是统治者“治民”的重要组成部分。历朝历代都有《车服制》、《章服品第》一类制度条文，对着装等级有着严格的规定。早在周代就产生了比较完整的衣冠制度，自天子至大夫到士卿，服饰各有定制。至魏晋时期，王公贵族虽然“服无定色”，但仍有八品以下不得着罗、纨、绮等高级丝绢织物的规定。唐代是中国古代最开放的年代，但从唐高祖李渊起就正式颁布衣服之令，对皇帝、皇后、群臣百官、命妇、士庶等各级各等人士的衣着、色彩、服饰、佩带诸方面都作了详细的规定。总之，中国古代服饰的核心是等级制度，衣冠服饰是尊卑贵贱等级序列的标志，任何人都



汉代皇帝服饰



马王堆一号汉墓出土西汉文帝时期（前202—前157的服饰复原件）




汉墓木桶女子装束




汉代惯例袍服




汉代妇女着装

不得僭越。每一个新朝代建立，统治者都会推行一套新的服饰，都会用种种手段强迫前朝的人民易服来表示对他们的“臣服”，服装因此成为对一个王朝或时代忠与不忠的表现，穿还是不穿，成为生还是死的大事。服装的政治化运动在每个朝代都是如此。

几乎与中华人民共和国建国同时，服装的政治化运动也开始了。服装成为“革命”与“不革命”的重要标志。在“文革”中，几乎只有工作服、蓝中山装和绿军装才可以成为“革命服装”。亿万人民同穿一类服装，实际上暗含着很强的阶级差异，是服装等级极端化的反映：要么是“革命的”，要么就是“非革命的”。既然是非革命的，在当时的社会环境之下，肯定就是亿万人民鄙视的对象，同时是被改造的对象，这是由建国初期社会主义的性质所决定的。

建国初期国家所做的“三反”、“五反”运动，实际上就是同资产阶级斗争的胜利。如中共中央于1952年1月5日发出了《关于在“三反”斗争中惩办犯法的私人工商业者和坚决击退资产阶级猖狂进攻的指示》，一些民族资产阶级为表明自己新的阶级立场，也纷纷脱下西装，换上中山装。不少服装店开办了改西装、长袍为中山装的业务，就连衡量裁缝手艺的标准也发生了变化——以前是看谁的西装做得好，现在则以做好中山装为衡量手艺的



亿万人民同穿一类服装

最高标准。

在这样一个环境下，“革命的服装”必然成为一种潮流，成为人们革命的标志。



穿中山装应该说是中国男人的标志

在中国，1976 年以前，穿中山装应该说是中国男人的标志。在各种影像资料和杂志报刊等文字资料中，我们可以看到，毛泽东、周恩来等党和国家领导人，都是清一色的中山装。党和国家领导人垂先垂范，为新中国服饰树立了崭新的形象。一时间，中山装便迅速流行开来，干部、工人、知识分子、普通市民很快都穿起了中山装。所谓“十亿人民一身衣”，中山装成为 20 世纪五六十年代中国最具有特色的统一服装。



毛泽东对中山装情有独钟

中山装造型美观、大方，款型端正，结构严谨，线条分明，既有严肃、庄重的风范，又因孙中山创制且能表现出人的饱满、充实成为当时中国人的正式礼服。毛泽东对中山装就情有独钟，从战争年代到新中国成立后的和平时期，毛泽东一直穿着中山装。毛泽东等党和国家领导人带头穿着中山装，既体现出革命的一面；另一方面，也是因为新中国刚刚建立，国家百废待兴，需要提倡勤俭节约、艰苦朴素。中山装适应了这个潮流的需要。

当我们说它表现出新民族主义胜利的时候，中山装代表了一种革命的性质。回顾历史，中山装是在“推翻帝制，建立民国”的思想指导下，作为反帝、反封建的革命事业而创制的服装。在造型上，它直接借鉴的是日本学生装和士官服，线条挺拔分明，具有阳刚之气。这种服装一经中国的革命先驱们穿用，就被注入了中国民主革命的元素，成了中国革



中山装

命的一个象征。无论我们怎样看待中山装的象征性，说门襟前五个纽扣代表“五权（立法、司法、行政、考试、监察）”也好，说衣前的四个明兜代表“国之四维”——礼、义、廉、耻也好，它的革命性是不容置疑的。而且，在辛亥革命之后的中国革命进程中，中山装充分发挥了这种革命象征的作用：从北伐军到红军，再从八路军、新四军到解放军的军服，都是沿用黄埔军校时和北伐时期的国民革命军的中山装式样的军服。从抗战期间的八路军和新四军，到解放战争时期的解放军，除了军服的颜色和军帽的式样发生变化，人民军队军服的基本样式保持不变，即都是“中山装式”。所谓“中山装式”，即是指以中山装为基本样式的几个变种形式，包括后来的军便服、人民装、工装等。它们又可称为“中山装家族”。



穿卡其布中山装的新郎

全国解放后，由于人们对共产党、解放军的拥护和爱戴，那些从解放区带来的中山装自然受到了老百姓的爱戴，老百姓称其为公家服或是干部服。从各大小企事业单位的领导，到乡村的基层干部，形成了一股穿着中山装的热潮。程树榛在《遥远的北方》中描述了在1960年代初期北方机器厂厂长赵凤的装束：“他身穿一套崭新的铁灰色毛料人民装，裤线笔直；相对于台上其他人穿得或是皱皱巴巴的灰制服，或是油渍斑斑的工作服，形成鲜明的对比。”随后普通百姓开始模仿，比较



着人民装

体面的人也常备一套中山服，以便在一些重大或是重要场合穿用。甚至在农村办喜事时，有些新郎的结婚礼服就是蓝色卡其布做的中山装。

“朴素”本身就有一种美感，所谓“芙蓉之美”，所谓“平淡是真”，但在那样一个时代，说穿中山装是为了表达艰苦朴素，未免有些言过其实，因为那时人们对服装美的追求已被革命的狂热所掩盖。也就是说，带有革命性的服装一出现，服装本身所具有的审美内核就被抽掉了。服装被人为地分为“革命的”和“非革命的”两种，同非革命的与所谓“封、资、修”联系在一起，服装被提升到阶级立场和政治的高度，越是朴素越能表现无产阶级的革命情怀，越是朴素越能体现个人的政治魅力。相反，花哨的服装都被划到“封、资、修”的行列，西服和旗袍当然不在话下。“文革”期间，大街上到处贴满了《向世界宣战》的大字报，一切旧的思想、旧的文化、旧的风俗、旧的习惯，所有与资产阶级生活方式有联系的——西服、旗袍、男式花衬衣、高跟鞋、女士长发、烫发、口红、胭脂、香水等等——那些能够让人感官享受的东西，都被作为“四旧”扫地出门，弃之如敝屣。所以，在“文革”期间，中山装家族得到了空前的普及，从城市到农村，从老人到儿童，中山装跨越年龄、性别和职业的界限。由于举国上下都穿中山装，于是有国外人称中山装式服装是中国的“人民服”。

常人春先生在谈到1950年代的服装时说，50年代以来，中山装及其变种的人民装占领了服装市场，成了男装独一无二的模式。其穿用之广，有五个不分：一是不分社会阶层、职业、地位、等级，上至中央，下到平民百姓；二是不分衣料质量档次，高档的可以是毛哔叽、海军呢、派里斯，低档的可以是灰咔叽布、普通的蓝平纹布，每人可视经济情况和消费能力而定；三是不分年龄，老年、中年、青年皆可以穿着；四是不分季节，只不过夏天颜色较浅，冬天穿着深色的即可。甚至有人四季只穿一种颜色，或灰色，或是蓝色，反正以素色为主；五是不分场合，既可作为日常便服，又可上班使用，办公、劳动、开会、学习、会客、出差，甚至联欢，均此一款。只不过遇到节日时候，穿着比较新的一些而已。[①]难怪人们形容当时的男男女女、老老少少几乎一律都着中山装的情形，有一句很形象的描绘："远看一大片，近看灰黑蓝"，"十亿人民一款衣，三种颜色盖大地"。

82岁老人的"中山装情结"（闻英奇摄）
"当年为了当上厂长，想穿的体面点，特意进城买的"

中山装整整影响了几代人的穿着习惯，一直到1980年代初期仍然有很多身着中山装，"母亲有一次送大哥去学校，发现许多人穿着蓝呢子中山装，样子很体面，而大哥一身寒酸的着装……母亲偷偷用50元钱让裁缝也做了一件"。[②]随着改革开放的春风吹遍了神州大地，港台流行风进入内地，中山装才逐渐退出了人们的视野。

① 常人春：《老北京的穿戴》，北京：北京燕山出版社2007年6月版，第40页。
② 《宜春日报》2004年10月13日。

第二节

时髦的列宁装与布拉吉

说起革命的服装，我们又不得不谈在建国初期流行的另外一种服装——列宁装。

建国初期，受国家政治和革命思潮的影响，我国与苏联的关系一度非常密切，我国的政治、经济、军事、文化等无不以苏联为模式，甚至有“苏联的今天就是我们的明天”之说，因此在服装上就向苏联学习和引进。列宁装样式被大量地穿在国人的身上，在服装形式上显出同中山装式并存的局面。其实，这种列宁装早在战争年代已经是女战士的通常服装了，在小说《亮剑》中，田雨与李云龙一起第一次去她父母家时，就穿着一身双排扣列宁服式的女军装，戴着无沿军帽。[①]



列宁装

列宁装是以列宁常穿的服装为样本，仿照坦克兵的服装设计而成的。它在面料上同中山装一样不分质量档次，从高档的毛哔叽、海军呢、派里斯，到低档的灰咔叽布、普通蓝平纹布，每人可视经济情况和消费能力而定；在外观造型上，

① 都梁：《亮剑》，北京：人民文学出版社 2007 年 5 月版，第 235 页。



列宁装的女战士

大多为大翻领、双排扣、双襟，中下方均有斜插式口袋，并配有腰带。整个造型简洁、干净、利索，充满革命的气息。

当时宋庆龄、邓颖超等国家女领导人和女干部们都穿着这种式样，当时经常放映的电影如《列宁在十月》、《列宁在1918》、《列宁在1919》……其主人公及主要演员也是一身列宁装，还有影响了几代人的文学名著《钢铁是怎样炼成的》作者奥斯托洛夫斯基及其作品中的主人公保尔·柯察金都曾身着列宁服，显得格外神气、潇洒。不久，国内一些演艺界人士的着装也加入到这个行列，于是，列宁装风行全国，从城市到乡村，中国的女性无不以穿列宁服为荣。

仿佛服装本身有性别一样，中山装就只有男性穿着，列宁装就只有女性穿着，甚至连一些马戏团的演员表演节目时也穿起了列宁装。常人春在《老北京的穿戴》中说：“在飞奔的匹匹枣红马上，斜跨四位年轻的女将，头戴六角干部帽，身穿蓝色的列宁服……用这种强烈的时代色彩的服装代替原来的彩装，倒也使观众耳目一新。”[①]



布拉吉

由于列宁装成为当时女装中最革命、最时髦的装束，所以女人们“穿上它们，有一种为党为人民服务的幸福自豪感，有一种‘解放军的天是明朗的天’的爽朗，有一种狐步舞换成腰鼓舞的激情”。[②]

列宁装一反传统女装的柔

① 常人春：《老北京的穿戴》，北京：北京燕山出版社2007年6月版，第124页。

② 刘亚雄：《春花秋月何时了》，上海：上海人民出版社2005年3月版，第361页。

媚，其英姿飒爽的风貌与男性中山装的干练、挺拔相映照，在某种程度上丰富了当时人们的时尚生活。特别是女性的服装中又增添了布拉吉，男性服装中又增添了大花衬布衣。布拉吉和大花衬布衣都是当时从苏联传来的。布拉吉在俄语中是连衣裙的意思，不称连衣裙而直接以俄语称呼，一方面表示这种衣服是从国外进来的，很稀有，当然也很酷，另一方面，用俄语本身称呼也有一种酷B了的意味。后两者的出现，就使当时服装的朴素和革命的性质中增添了些许摩登和浪漫。



身着列宁装与母亲合影

布拉吉这种连衣裙的上半身吸取了男式衬衣的式样，尖领、长方形前襟，下部与裙子相连，多为喇叭裙、百褶裙。整体造型美观、大方、色彩明快。布拉吉由于来自老大哥苏联，所以具有“进步”的政治意义，布拉吉的便捷、轻盈、活泼、经济，上至中央级的大演员，下至幼儿园的小女孩，因为能够显示女性的柔美，受到一致的好评，举国上下飘舞着千千万万件布拉吉，就像开满了千千万万朵水仙花。清新的空气，朴素的情感，昂扬的精神，火热的生活……一个崭新的时代到来了。大花布制成的衬衣也使男子的服装充满了活力，一改当时男性服饰色调单一、灰暗的现状。

1953年以后，除了列宁装、中山装外，还流行过一种“灯芯绒”制作的衣服。灯芯绒表面是纵向绒条，因其绒条像旧时用的灯草芯而得名。灯芯绒绒条圆润丰满，绒毛耐磨，质地厚实，手感柔软，保暖



1952年，身着“苏联大花布”衣衫的青年男女

性好。一般用做秋冬外衣、鞋帽面料，一般穿着搭配比较随意；下边是灯芯绒的裤子，上衣则搭配中山装，那是相当的时尚。民间姑娘出嫁时，一般少不了用两条灯芯绒的衣服作为陪嫁品。

在中苏友好合作的年代，苏联和东欧各国的日用品大量涌入中国，当时有一段顺口溜：

抖咪搜[1]的裤子，抖咪搜的袄
捷克的皮鞋，乌克兰的表
嘴里边叼着——半块鸡蛋糕

①“抖咪搜”比喻质地较好的衣服料子

第二节

蓝色的海洋

从新中国建国到“文革”结束，中国人的服饰色彩经历了灰、黑、蓝和绿的变化，最后红色把服饰的色彩推向最高潮。50—60年代，无论是中山装还是列宁装，都以蓝色为主，有人戏称是“蓝色的海洋”。1956年的《人民日报》上曾经出现一幅《四季长青》的漫画并配有诗句：“桃花开了，姑娘们穿着蓝色；荷花开了，姑娘们穿着蓝色；菊花开了，姑娘们穿着蓝色；水仙开了，姑娘们穿着蓝色。”甚至还有一幅画是全家老少都穿着干部服，叫“清一色”，至于工矿企业的职工们，更是一身海昌蓝平纹布做的土中山装（人民装）。工人们众口一词：“挣钱不挣钱，先穿海昌蓝。”①

胡廷楣在《生逢1966》中写道：“绍兴阿姨已经五十多岁了，一年春夏秋穿的是蓝色的斜襟单衫，冬天就是一件斜襟的蓝色棉袄。她这样的穿戴，其实是一种符号。”②那种最寻常的蓝色劳动布上装，再加上左侧胸口印着的“安全生产”四个隶体字，便是当时产业工人的鲜明标志。③

人们喜欢蓝色，甚至连当时流行歌曲的名字都带有“蓝”字，比如《我爱祖国的蓝天》、《我爱这蓝色的海洋》，还有另外一首由蒙古族作曲家美丽其格于1952年创作的《草原上升起不落的太阳》等。它们的歌词分别为“我爱祖国的蓝天，晴空万里阳光灿烂，白云为我铺大道，东风送我飞向前，金色的朝霞在我身边飞舞”；“我爱这蓝色的海洋，祖国

---

① 常人春：《老北京的穿戴》，北京：北京燕山出版社2007年6月版，第127页。

② 胡廷楣：《生逢1966》，上海：上海文艺出版社2005年6月版，第50页。

③ 朱大可：《领与袖的红色风情》，《花城》2006年第4期。

的海疆有丰富的宝藏；我爱晴朗辽阔的海空，英雄的战鹰在展翅飞翔”；“蓝蓝的天上白云飘，白云下面马儿跑；挥动鞭儿响四方，赞歌更嘹亮”等。这些歌词写得气势恢宏，歌唱家吕继宏的豪迈，德德玛的深情，使它们成为赞美祖国和家乡流行歌曲，一时间传遍了大江南北。蓝色是希望，蓝色是梦想，蓝色也是一种激情，蓝色能够让人们舒展地畅游在无边的海洋里……

蓝色又是年轻人的代名词。年轻人热情、单纯、朝气蓬勃；蓝色则能使人感到安定、柔和、平静、宽广，进而使人心情放松。因而，在蓝色畅行的年代里，中国大地上1956年开始突然出现的宽松环境似乎是一种必然。

1956年2月间，中国官方的态度是——漂亮的衣服并不等于资产阶级的生活方式，而是与新中国日益增长的物质和文化需求相适应的必然产物，因此，人们的衣着也应该丰富起来，人们有追求美的权利，更有享受美的权利。1956年，毛泽东又在中国文艺界提出了“百花齐放，推陈出新”的方针，艺术上百花齐放，学术问题上百家争鸣。这个方针的提出，无论是在文艺界，还是在人们的日常生活领域，都产生了积极的影响。它开阔了人们的眼界，活跃了人们的思想，使人们的日常生活出现了生机勃勃的景象。

当时国内就出现了很多的服装展示会，新中国第一届服装展示会就是在这时举办的。各种漂亮的连衣裙，甚至有些胆大的人把当年的旗袍、连衣裙等也穿了出来。真可谓“春风又绿江南岸”。这时，很多单位开始举办交谊舞会。参加舞会时，人们都穿上了漂亮的衣服。程树榛在《遥远的北方》中描述了这样的场景：“交谊舞是最受年轻人欢迎的节目，每周末必定要搞一次。”那时就有人提出，“跳交谊舞是资产阶级的生活方式，不宜提倡，甚至有人主张加以禁止”，“厂长赵凤力排众议，说：‘不要把什么文化娱乐活动都送给资产阶级，难道无产阶级就永远做苦行



毛主席接见少数民族代表的舞会

僧？……’”又举出在革命圣地延安，“胡宗南大军压境，小鬼子的飞机在上空盘旋，可咱们的毛主席和周副主席，还经常和年轻人一同跳交谊舞……可如今革命胜利了，掌握了全国政权，过上了和平生活，反倒怕跳交谊舞了，岂非咄咄怪事！”“就这样，每次举办舞会时，连外单位的职工都抢着参加，一直到午夜十二点，人们都不愿意离开”。[①]这样一种情形一直到“文革”来临，舞厅被迫关闭而终止。人们爱美的天性与服装的新变化，后来竟然成为“兴无灭资”的活靶子。

① 程树榛：《遥远的北方》，北京：作家出版社 2002 年 4 月版，第 289—290 页。

第四节

全国人民一片绿，祖国山河一片红

到了1960年代，服装色彩一下子从灰色、蓝色一边倒地走向了绿色。如果说，1960年代以前的服装是“蓝色的海洋”，那么到了1960年代，特别是中后期以后，更是“祖国山河一片红，全国人民一片绿”。红与绿交相辉映，构成了那个时代的主色调。

“绿”是指绿军装，这种服装也是从“中山装”演变而来，只不过将中山装的明袋改成了暗袋，其它的基本形式与中山装保持一致。绿军装分为两类，一种是真正的军装，领口有红领章，扣子是铜扣；一种是军便服，没有领章和铜扣。当时人们普遍穿的是后者。

绿军装的流行，与两件事情有很大的关系。一方面“文革”初期，毛泽东曾经题词：“解放军的地位是神圣崇高的，全国人民学习解放军。”由此，掀起了全国人民学习解放军的高潮。另一方面，1966年8月18日—11月26日，毛泽东在北京天安门上八次接见从全国各地来的红卫兵，其中8月18日的《人民日报》上有一篇新华社通讯说：“今天清晨五时，太阳刚从东方地平线上射出万丈光芒，毛主席来到了人群如海、红旗如林的天安门广场……毛主席穿一套草绿色的布军装。”



毛主席接见红卫兵

毛主席接见红卫兵时总是身着绿军装，臂上佩戴红卫兵的袖标，

这无疑是释放一种政治信号。领袖的着装旋即使绿军装随着红卫兵的大串联迅速传遍到了大江南北。当时，很多青年为能够穿上真正的军装而感到自豪，很多人到部队大院拉关系找朋友，希望能找到军人换下不穿的军服。能够找到的，不仅高人一等，而且是极其可以炫耀的事情，足以引来羡慕的眼神。因此，在一些干部子弟和部队大院的年轻人眼里，军装就成为特权的象征。当然，全国大部分人只能穿军便服（草黄色的服装），而那洗得泛白的绿色服装再次成为革命和进步的象征。头戴绿军帽，身着军便服，腰里扎着武装带，胸前佩戴毛泽东像章，胳膊上佩戴着红卫兵的袖章，肩上再斜挎上有“为人民服务”字样的军用书包，那是当时令人羡慕的装扮。朱大可在《领与袖的红色风情》中回忆道：“我对父母的最大抱怨，就是他们无法为我搞到军装。后来我自己用一只玩具狗从小朋友那里换来了一套军装上的纽扣，包括五粒大扣和两粒上衣袋的小扣。它们是一种半圆形的储色塑胶物，正面是‘八一’的阳纹，背面是坚硬的铜丝扣环。母亲把它们连夜缝到我的蓝色中山装上。这是公然用军扣伪造的制服，从此我无限自豪地加入了革命的队列。”①



英姿飒爽的红卫兵

1968 年 12 月，毛泽东下达了“知识青年到农村去，接受贫下中农的再教育，很有必要”的指示。于是，上山下乡运动大规模展开，当时的青年们满怀激情地投入到这场运动中，所谓“满怀豪情下农村”，“紧跟统帅毛主席，广阔天地炼忠心”。由于过的是生产建设兵团一样的准军事化生活，知识青年们统一发放军便服，他们身穿绿军服，腰系武装带，将军服热又一次推向了高潮。中国由此进入“十亿人民十亿兵”的时代。

① 朱大可：《领与袖的红色风情》，载广州《花城》2006 年第 4 期。



知识青年到农村去

原来具有革命性的列宁装、布拉吉等被认为是修正主义。以打倒封、资、修的名义，红小将们开始破“四旧”，批判砸烂所谓一切旧思想、旧文化、旧风俗，所有与资产阶级相联系的东西统统遭到批判，从此没有了布拉吉，没有了大花布衬衣，没有了抖咪搜的裤子，也没有了抖咪搜的袄，更没有捷克的皮鞋和乌克兰的表。人们不需要，更不允许玩蟋蟀、养鱼、养狗等这些所谓资产阶级的玩意儿。

人们都以服装能够和革命性相联系为荣，服装真正成了政治符号，成为政治的时尚。有人认为，“时尚应该是一部分人对特定的趣味、语言、思想和行为等各种模型或标本的随从和追求”。[①]其实不然。诚然，当下的社会中是这样的，因为人要有个性，而个性是独立的，个性的表现使我们当今的流行服饰千变万化，服装的样式也是层出不穷，时尚必然与时俱进。但是，在“文革”那样一个特殊的年代，你能说绿军装不是那个时代的时尚吗？在那个特殊时期，时尚有时也能表现为共性——一种社会的集体无意识的时尚。因为要求革命、要求进步，所以，那样的服装会让每一个穿在身上的人感到自豪。难道现在社会中的时尚不也是表现个人的自豪吗？

红色是“文革”时期一道令人惊异的风景。在那个时代，红色无疑最具视觉冲击力的颜色。一直到现在，随着商业经济的发展，红色又成为商家经典的色彩。红色从光波的角度讲，其光波长度最长。人的眼睛所能看到的视觉范围是700—400nm（纳米），而红色的波长竟达700—630nm（纳米）。红色容易引起注意、兴奋、激动、紧张的情绪，

① 周选：《世纪之交的文化景观》，转引刘亚雄著《春花秋月何时了》，上海：上海人民出版社2005年3月版，第9页。




《毛主席的最新指示》


红色文革


红色胸章

同时红色光波的穿透力非常强烈。人们看到大面积的红色时，能使心跳加快、呼吸变得急促。同时，红色又可表达旺盛的生命力和充实饱满的情绪。红色在现代色彩学上的所有优点，都在“文革”期间发挥得淋漓尽致。

本来中国传统文化中就推崇红色，不仅身上穿红戴红，在庄重而和善的菩萨身上、在农民新建的房子的大梁上都要挂上红布条，甚至在商家的开业典礼上也不能缺少那一块红绸。因为喜庆，因为高兴，因为成功……所以中国人身上披着红，手里挥着红，舞着红。红色成为中国人的希望和未来。 但是“文革”来临，红色的含义忽然就不一样了。

红墙、红瓦、红宝书、红衣衫……构成了全国鲜红的色调。

红色无处不在，无处不有，但是它代表的是革命、正义、真理，是革命的标志，是区分敌我的色彩。“毛主席万岁万万岁”、“敬祝我们伟大的领袖毛主席万寿无疆”等红色的标语组成了一道道表决心的红墙。人们唱着“东方红，太阳升……”激情澎湃地走向街头。

对毛主席的个人崇拜在“文革”期间达到了鼎盛，社会文化的方方面面都表现出这样一个特征——从标语口号、忠字舞到文学创作甚至是



红卫兵的热情

当时的音乐创作，无不如此。当时，人们积攒的情感，在“文革”之中一下子彻底地爆发出来，歌颂毛主席的歌曲一下子就达到几百首之多——诸如《毛主席走遍祖国大地》、《毛主席啊，我们永远忠于您》、《献给伟大的毛主席 》、《延安儿女心向毛主席》、《哈萨克人民永远跟着毛主席》、《毛主席的恩情唱不完》、《韶山出了个红太阳》、《太阳最红，毛主席最亲 》、《天上太阳红彤彤》、《红太阳照边疆》、《毛主席的话儿记在我们的心坎里》、《毛主席的光辉》、《青稞美酒献给毛主席》、《毛主席来到咱农庄》、《毛主席永远和我们在一起》、《毛主席像章挂在我胸祝福毛主席万寿无疆》、《毛主席是我们心中的红太阳》、《毛主席的书战士最爱读》……这些歌曲无论是否是在“文革”期间创作的，一下子都集中的迸发出来，“文革”期间被人们反复传唱，从南方到北方，从东部到西部，全国人民无不希望表达自己对毛主席的热爱，人们充满激情地唱着歌曲走向大街小巷。“东方红，太阳升，中国出了个毛泽东……”“北京的金山上、光芒照四方，毛主席就是金色的太阳……”每一首歌都唱得充满深情，“唱得幸福落满坡”。所有的一切，都融化在红色的海洋里。

红色本来就是一个容易令人激动、情绪化的色彩，而在那个非理性的时代，它一旦成为政治的象征，自然成为一种时尚的流行色。红色开始让人迷狂起来。革命的时代造成了红卫兵的狂热，狂热又使他们的血

液一直在不断地蒸腾之中，“如同暴风骤雨，如同怒涛汹涌，如同泰山压顶……红卫兵小将们抡起毛泽东思想的‘千钧棒’，意气风发，斗志昂扬地涌上街头……”[①]火红的色彩同红卫兵躁动狂热的情绪相结合，中国大地瞬间就变成了“红色的海洋”。在城乡的大街小巷，房墙屋顶，马路两边，都写满了红色的大标语，就连当时的文艺创作都变成了“红、光、亮”，红色点亮了全中国的各个角落。当时甚至有人最大的愿望就是有一件红衬衫，为此他偷偷地爬到机关大院，把红色的窗帘剪下，做成了一件红色的小棉袄。[②]



红卫兵的热情

当时有一首红卫兵的诗歌，字里行间涌动着一种狂热的献身精神：

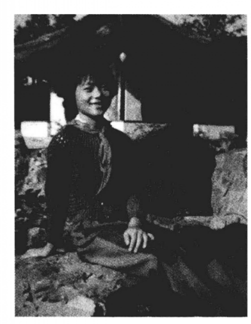
我们生在战场上
就不怕死在热血中
只有当我们的鲜血洒在战旗上
才看得出我们的忠诚
只有当炸弹炸开我们的胸膛
才能看得出我们的心
像火一样红[③]

火红激情的另一面，流露出的是一丝丝酸楚。那就是在老百姓身上

① 《文汇报》，1966年8月25日。

② 梁晓声：《一个红卫兵的自白》，上海：上海文艺出版社2005年1月版，第215页。

③ 旷晨：《我们的六十年代》，北京：中国友谊出版公司2005年8月版，第283页。



补丁依然成为一种时尚

流行的“补丁”文化。当青年、少年、儿童几乎个个身穿军便服，臂上带着红卫兵和红小兵袖章风风火火“闹革命”的时候，普通百姓中却流行着一种“补丁”的时尚文化，可谓是“绚烂之极归于平淡”。在这里，衣服的功能仿佛又回到了原始的过去，只求遮衣蔽体——普通群众穿的衣服都是补丁摞补丁，布鞋穿了又穿，所谓“新三年，旧三年，缝缝补补又三年”。

“文革”时期，人们逢年过节时才舍得换上一身新衣服。普通人家很难找到一件不打补丁的衣服。不过，在那个年代，补丁不是穷苦的标志，而是一种革命的表现，是引以为荣的事件。很多被称为“黑五类”的人们，都以能穿上这种衣服而自豪，如果穿上新衣服或没有补丁的衣服，反而不自在不舒服。

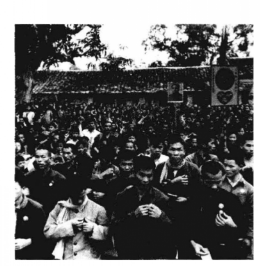
补丁本质上是物质生活极其贫乏的产物，但那时的人们却有一种乐观主义的精神，把时尚穿在了身上，把革命写在脸上。暗补丁、挖补丁、接补丁、织补丁…… 在衣服上“开出一团团的向日花”。

第五节

忠于毛泽东思想的象征——毛主席像章

戴毛主席像章，也是“文革”期间全国风行一时的又一种时尚。亿万人民怀着对毛主席的无限热爱，在帽子上、衣服上别上一枚枚闪闪发光的毛主席像章，这不仅表现出自己对革命的决心，表明毛主席的话儿记在心坎里，也有说明“毛主席永远和我们在一起”的用意。戴毛主席像章，当时是许多人的莫大荣耀和自豪。那个时候，几乎所有国人胸前，都佩带象征身份的、金光闪闪的、五花八门的毛主席像章。从佩带像章的品种上好像能辨出人的三六九等。“单边儿”的不如“双边儿”的，个儿小的不如个儿大的，圆的不如方的，要是能戴上个有机玻璃的荧光像章，那一准儿是个有来头的人物。

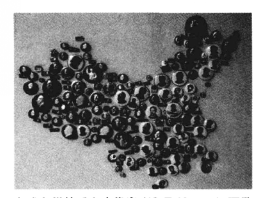
尼克松说：“毛主席的文章震撼了一个民族，而且改变了世界。”



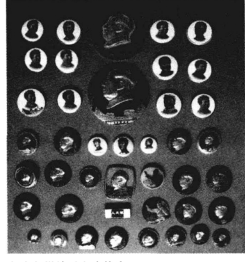
集体佩戴毛主席像章



有机玻璃的毛主席像章，佩戴它的表示“大有来头”的人



各式各样的毛主席像章（12月26日，江西婺源紫阳镇收藏者孙根保展示用毛主席像章编制成“中国地图”。当日，为纪念伟大领袖毛泽东诞辰114周年，孙根保用1000多枚毛主席像章编制成“中国地图”。中新社发 王国红 摄）



各式各样的毛主席像章

巴基斯坦前总统布托说：“像毛泽东这样的人物，在一个世纪，也许一千年里，只能产生一位。他们以天才的灵感写下了历史的篇章。毫无疑问，毛泽东是巨人中的巨人。他的强有力的影响在全世界亿万男女的心中留下了印记。毛泽东是劳动世界的出色的新秩序的缔造者。毛泽东没有死，他永垂不朽，他的思想将继续指导各国人民和各民族的命运。”日本人则说：“研究中国的古代文物，一定要看秦始皇的兵马俑，中期要看敦煌莫高窟，现代则必看毛泽东像章。”①

“现代则必看毛泽东像章”，话说得有些夸张了，但是，毛泽东像章的确成为一个时代的符号。毛泽东像章浓缩了毛泽东一生的活动轨迹，乃至“红色中国”的大部分历程：毛泽东的青年到老年时期；从一大会址到井冈山，从瑞金到延安、北京等。可以说，毛主席像章把中国革命战争及新中国建设两个时期紧紧联系在了一起。

人们一直以为毛主席像章是“文革”的产物，其实不然。毛泽东像章是中国革命历史进程中的必然产物。最早的毛主席像章可以追溯到上世纪30年代。遵义会议结束了王明“左”倾冒险主义在党中央的统治，确立了以毛泽东为核心的新的党中央的正确领导和毛泽东在红军和党中央的领导地位之后，延安鲁艺的艺术家就首次用牙膏皮制作了一枚毛泽

① 罗光辉：《陈德与十万枚毛泽东像章》，载《华人时刊》2006年12期。

东像章，其第一次被广泛运用是在1942年整风运动时期。紧接着，在1945年4月23日在延安召开的中共七大上，主席团成员，除毛泽东本人之外，其他每人都佩戴一枚毛主席像章。延安整风和党的七大的召开，第一次正式提出毛泽东思想的概念，并把它作为党的指导思想。人们佩戴毛主席像章，正是表达了人们在以毛泽东为代表的中国共产党的领导下奋勇前进的决心。


抗美援朝纪念章

1951年，中国人民政协会议又制作了“抗美援朝纪念章”，在金光四射的红五星的中央是毛主席头像。毛主席像章发挥了很大的号召力，激励着中国人民志愿军在朝鲜战场上奋勇杀敌；抗美援朝胜利后，人们又戴着它奔向各个生产岗位，为祖国的建设添砖添瓦。

出于对伟大领袖的热爱，以佩戴领袖的像章为荣是自然而然的事情。但是“文革”开始后，全国出现了空前绝后的毛泽东像章热。忠诚而又狂热的红卫兵带着红袖章，戴着毛泽东像章走南闯北，使毛泽东像章热迅速在全国蔓延。上自国家领导人，下至平民百姓，无人不佩戴毛泽东像章。胸前有没有像章几乎成了忠于不忠于毛泽东思想，支持不支持革命的具体表现。的确，在“文革”期间，党和国家领导人除毛泽东外，从周恩来、刘少奇到邓小平、叶剑英等老一辈革命家，无不在胸前带上一枚毛主席像章。这就向全国人民发出号召，将毛主席像章热推向了高潮。

“在军事美学统治中国的年代，毛章是最高的礼物，在世人的手上制作、传递、交换和收藏着，成为一种全新的政治饰品，为每一个拥有者提供心灵证明。这是文革初期的政治徽号，它好像在对所有的观察者说：我不是异端，我是伟大领袖的忠诚小兵。”①

毛主席像章的盛行，甚至于使未成年的少年也知晓像章的分量及内涵。当一个红卫兵“微笑着把一枚毛主席像章轻快地别在我幼小的左胸上”，“我一下子明白过来，我与这次革命是有关的，我已是其中

① 朱大可：《领与袖的红色风情》，载《花城》2006年第4期。



佩戴毛主席像章的红卫兵战士

的一员”，“我理所当然是一个红小兵”。[1]

1968年4月18日的《黑龙江日报》记载了沈阳驻军某部战士王国祥向群众报告自己阅读毛主席著作的亲身体会，引起了在场群众的热烈回应，情绪高昂的群众一下子拥到台上，纷纷摘下自己身上佩戴的毛主席像章，戴到王国祥的帽子上，军装上。这样至高的荣誉顿时使王国祥被群众高昂的激情所感染，他右手拿着《毛主席语录》，左手捂着砰砰跳跃的心，一副因为激动而略带走形的表情。这个场景恰巧被《黑龙江日报》的记者抢拍下来。

对毛主席的个人崇拜极端化，有人就把毛主席像章当作是毛主席本人的象征。潘莹宇在其短篇小说《1967年的像章》里，描写一个当地的祭司疯癫以后用枪打死了几个人，当时革委会的人就是拿他没有办法，于是就有人提出："开枪把他击毙不就行了。""你没有看到他身上挂满了毛主席像章，谁敢！"当有人诱导祭司把衣服脱掉后，人们一下子被惊呆了，这位祭司的身上缀着无数的圆圆的毛主席像章。人们全都屏住了呼吸，一动不敢动。[2]

从1966年到1968年，仅仅三年多的时间，全国就制作毛泽东像章上万种，总数达几十亿枚。[3]我们从以下事件中可以看出由国家职能部门倡导推广制作毛泽东像章的热潮。

1967年3月1日，国家第二轻工业部、物资管理部、商业部联合发文，

① 柏桦：《1966我心红透》，载《青年作家》2006年第1期。

② 《上海文学》2005年第7期。

③ 《世界养生》2007年第11期A。

向全国各省下达350吨铝材专项指标，用以专门制作像章，并相应规定了像章制作规格、数量、统一收购及销售、发放范围等。

1967年5月13日，刊发了《毛主席永远和我们在一起》的社论、《毛主席像章戴胸前》歌曲及《关于毛主席像章、毛主席语录及其佩戴方法的说明》。

1967年7月，第二轻工业部正式成立“毛泽东像章办公室”。这是有史以来在中央国家机关成立的第一个负责制作像章的专门机构，很快各省、市、自治区以及各军兵种、部队纷纷也成立了相应的像章机构，一个全国性的自上而下的专门生产像章的组织保障体系出现了。

1968年11月16日，中华人民共和国物资部军管会生产指挥部为迎接中共“九大”召开和建国20周年的到来，下达了《1969年敬制伟大领袖毛主席像章用铝分配计划的通知》。

1969年1月20日，中国人民解放军商业部军事代表业务办公室发文称：原由全国统一调拨敬发毛主席像章。改由“各省、市、自治区革命委员会统一安排”。[①]

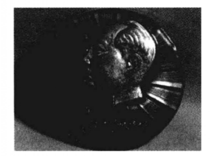
由于国家的倡导，毛泽东像章的制作达到了历史上前所未有的高潮，以至于全国各地大小单位都纷纷参与制作毛泽东像章的活动中来，甚至于很多不具备铸造条件的单位和个人竟然用土法——用传统的手工艺敲打出自己的作品。全国上下出现了全民动手、全军动手的军民大生产的场面。


最小的毛主席像章

随着毛泽东像章数量的急剧增加，制作材料也由金属发展到以金属为主，玉、骨、陶、木、竹、塑料、贝壳、有机玻璃等材料20多种。[②]各行各业结合自身的特点设计出形形色色的毛主席像章，有乘风破浪的轮船，有穿越云海的

① 刘东升：《文革期间：毛主席像章的制作过程》，载《中国收藏》2006年第8期。
② 李煜：《毛泽东像章史话》，载《党史文苑》2004年第3期。


大型毛主席像章


“万岁章”


“诗词章”


“样板戏像章”

飞机，有雄赳赳、气昂昂的坦克，有行进在田地之间的拖拉机，更有那包容世界的地球仪……像章的尺寸有大有小，小如一枚一分硬币，大到直径1米，重达50公斤的铁质瓷面的毛主席像章。

毛泽东像章的种类大致可以分为以下几类：

1. 万岁章，这一类像章图案中有毛主席万岁、战无不胜的毛泽东思想万岁、四个伟大万岁（伟大的导师、伟大的领袖、伟大的统帅、伟大的舵手）、九大万岁等等；

2. 诗词章，即毛泽东的34首诗词套章；

3. 样板戏像章，文革中八个样板戏流行一时，智取威虎山、红灯记、海港、沙家浜、现代芭蕾舞剧白毛女、红色娘子军，现代交响乐沙家浜等剧中的图案为内容；

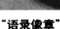
4. 语录像章，像章中有毛主席语录的内容：“为人民服务”、“革命委员会好”、“炮打司令部”、“全民皆兵”、“自己动手，丰衣足食”、“星星之火，可以燎原”“把医疗卫生的重点放在农村去”等；

5. 忠字像章，指在像章的背面镌刻“忠”、“忠于毛泽东思想”、“万岁”、“忠于毛泽东革命路线”、“忠于毛泽东的葵花”、“红太阳”、“东方红，太阳升”、“三忠于”、“四无限”、“四个伟大”等“文革”时期的时髦词汇；

6. 庆祝章，庆祝某个节日的纪念章，毛泽东和林彪接见红卫兵、九大、一月革命胜利万岁、全国山河一片红等；

7. 外文像章，是当年赠与外国友人的





“语录像章”

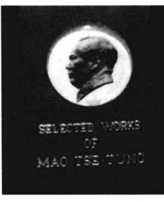


“忠字像章”



“庆祝章”

纪念章，有俄文、英文、法文、日文、西班牙文等。



“外文像章”

终于，在1969年毛泽东认识到，如果把像章的金属材料用来造飞机，保卫国家，将会有用的多。并且公开的反对大量制造像章，还发出了“还我飞机”的呼吁。中共中央于1969年6月也发布了《关于宣传毛主席形象应注意的几个问题》，明确提出，未经中央批准，不能再制作像章。此后，制作毛主席像章的热潮开始降温，但是“敬戴”毛主席像章依然成风。到1980年，中共中央又下发了《关于坚持“少宣传个人”的几个问题的指示》文件，规定：毛泽东像章要大量回收利用，以免浪费大量的金属材料。于是，一场全民大清缴的工作开始了。

现在全国各地又兴起了一股收藏毛泽东像章热，并且很多收藏爱好者不断把自己的藏品拿出展出，使我们有机会重睹那个时代的风采。乃至于人们在看到毛泽东像章的展览后发出这样的感慨：“没有任何像章有如此多的种类；没有任何像章制作材料有如此齐全；没有任何像章的形状有如此丰富多彩；没有任何像章的工艺有如此精湛，如此完美；没有任何像章题材有如此广泛，如此富有深刻的政治意义！”[1]

① 罗光辉：《陈德与十万枚毛泽东像章》，载《华人时刊》2006年12期。

第六节

锁不住的春光

北京作为首都——中国的政治中心，它的一举一动都会对全国产生很大的影响。首都是意识形态的策源地，也是新生活、新时尚的发源地，更是新生活的示范区。从中山装、列宁装到绿军装、军便服，无一不是先从北京开始的，继而红遍全国，但是在60年代中期以前上海却是一个例外。

“1953年，一位由北京抵沪的干部惊讶地发现，街上行人的衣着，与解放前相比似乎没有什么改变，中山装、列宁装在这里并不风行。中年妇女，一律是圆高领旗袍，还有的浅驼色花呢旗袍，外罩一件男式羊毛衫当外衣，十分潇洒。不少人穿大方口麂皮绣花鞋，或平头浅帮皮鞋……‘我一路欣赏上海人的衣着打扮，一面感到自己这件银灰卡其制服太寒酸了’。”[①]



1953年，汤玉龙（后排右三）的父亲汤秀峰（前排右三）从香港回沪，一家人在上海蝶来照相馆拍了一张全家福。前排右一为时年四岁的汤文士。通过这张全家福我们可以看到当时上海的服饰还是与新中国其他地方的服饰有明显的区别。（图片来自东方早报 记者 徐佳和）

当从1953年全国开展对资本主义工商业的社会主义改造到1956年春天改造基本完成。在上海，中山装和人民装才逐渐形成一种时尚，西装、旗袍等被称为代表资产阶级腐朽的、享乐的服装，

① 杨东平：《城市季风—北京和上海的文化精神》，北京：新星出版社2006年7月版，第211页。



1956年1月20日，在上海市私营工商业公私合营大会上。从服饰上可以看出已经统一为中山装、人民装。



1953上海走在厂区的纺织女工。资本主义工商业的社会主义改造前工人服饰。

终于这时也开始退出了上海市的舞台。即使如此，上海一直以来是“侧脸向东，面对着一个浩翰的太平洋，而背后，则是一条横贯九域的万里长江……”这样一种地理环境会使上海“漏进来户外的劲风，传进门口的喧嚣，扰乱了房主的宁静”。[①]

“户外劲风”的传统，使得上海在社会主义改造这样的轰轰烈烈氛围中也没有让上海人增添多少政治的敏锐性，他们总是因事就宜的在政策允许的情况下，引进西方时尚的细节，但在整体上依然保持新中国的样式，这就是“明修栈道，暗度陈仓”。“他们在官方的服装之外，不断地拓展稍加变化的新的服装样式，不仅在女式外衣、毛衣上花样出新，最重要的，是在单一化的男性



这种衣裳又称“春秋衫”或“迎宾服”，大约是因为它可以用作接待外宾等重要场合才这样叫的。这种衣服，虽说主要是春秋两季的外衣，但实际上是全能。夏季做衫衣，冬季套在棉袄外面做罩衣。

① 余秋雨：《上海人》，载《文化苦旅》，北京：知识出版社1996年4月版。



各种上衣示意图

服装中发展了两用衫和夹克衫这两种外衣样式。”[①]

作家程乃珊在《上海探戈》里也记载了上海当时的流行是不同于北京的。她说：“60年代初，上海女人很流行一种中式大襟小腰的印花印度绸夏装，下配同质料的小裤脚管西装裤、一双尖头皮鞋，再配一只大草编包和太阳镜，很典型的‘奇装异服’，尤适合三十来岁的少妇。那是40年代旗袍的改良：上半身保留了海派旗袍的性感，紧身凸显线条的特点，下半身改为西装裤，以适应社会主义女人半边天的大步。在五六十年代，好多香港人会特地赶来上海做衣服和做头发，可见即使解放后，上海的流行，仍获香港人欣赏的。”[②]

这种经过改良的服装，充分显示出上海人在服装上的“中立路线”，既不在政治上表现出迎头而上的鲁莽，又能十分默契的维护上海人一贯特有的审美时尚追求。


假领子

上海人在“公共生活中谨言慎行，明哲保身；在职业岗位上忠诚勤勉，恪尽职守，努力向新生活的标准靠拢；在家庭生活中则顽强地维护着原有的生活习惯、趣味和生活面貌”，在于生活的较量中，他们发明了假领子、假袖子以及裤子的套裁和衣服翻旧的种种技艺。[③]

① 杨东平：《城市季风—北京和上海的文化精神》，北京：新星出版社2006年7月版，第211页。

② 程乃珊：《上海探戈》，北京：学林出版社2002年12月版，第45页。

③ 同1第211页。

假领子又叫经济领或是节约领，在物质相当匮乏的年代里，假领子的出现充分表现了上海人对体面尊严的追求，虽然假领子没有任何实用性的保暖功能，但是从审美的角度讲，它的确满足了人们的“虚荣心”。当时一件新的衬衫价格不菲，而一个假领子的价格就相当的便宜，以至于可以经常穿着“新的衬衫”去做事情。不明就里的外地人真的以为上海人既有钱又讲究。

假领子的种类很多，凡可以穿在里面的衣服，都可以做成一件假领子套在里面。假领子可以是你想要的任何一种颜色和任何一种花样。这样衣服花样繁多，人的心情也随之愉快起来。春秋天可以做一件衬衫的假领子，到了冬天可以在毛衣上面套穿一件稍稍高一点的假的毛衣领子，这样穿起来又能跟上时尚的潮流，又能解决生活的拮据所带来的困扰。

鲁迅早在1930年代就曾谈到上海人的这种虚荣心，“在上海生活，穿时髦衣服的比土气的便宜。如果一色旧衣服，公共电车的车掌会不照你的话停车，公园的看守会格外认真的检查入门券；大宅子或大客寓的门会不许你走正门。所以有些人宁可居斗室，喂臭虫，一条洋服裤子却每晚必须压在枕头下，使两面裤腿上的折痕天天有棱角”。[1]几十年过去了，好像上海人的性格一点都没有改变，这倒有点一脉相承的味道。

当“文革”全面展开时，社会主义文化大革命的目的之一就是破四旧、移风易俗、立四新，花样的服装、发式、皮鞋衣帽统统被打上了阶级的烙印。对生活美的追求成为了资产阶级的生活方式，成为享用“小资产阶级情调”，在要求政治突出的重压下，上海人的时尚生活结束了。

① 鲁迅：《上海的少女》，《南腔北调集》，北京：人民文学出版社1973年4月版，第125页。

第七节

千岩竞秀，满园春色

1980年代是中国人的时尚生活中令人激动的时代，从这个时代开始，中国的时尚生活是一波接着一波，一浪高过一浪，令人眼花缭乱、目不暇接。文革结束了人们受压抑的时代，“千人一面，万人一款”的服饰风貌一去不复返了。电视进入千家万户，成为人们了解社会的特殊窗口，港台剧的热播为人民带来了清新的风，各种生活消费理念引导人们消费思想的变化，特别是80年代以来，国内创刊的各种生活杂志、新闻报纸纷纷介绍当今社会时尚变化的面貌，令人耳目一新，极大的拓展了人们的视野，丰富了人们的见识。一个服饰审美化和自由个性的时代来到了，人们的穿着打扮不再受到批评和限制。

80年代初以来，中国城乡街头的服饰风景是多彩多姿。文革时期想穿却又不敢穿的衣服，现在被大胆地穿出来。一些国外流行的服装，也悄然出现在青年们的身上。服饰的颜色和式样变得鲜艳而丰富。一度被斥为“四旧典型”的披肩发、烫发、头花、高跟皮鞋、项链、戒指、香水等又重回人们的生活中。



海牌116-2型电子管电视机（矿石收音机论坛海陆提供）：上海广播器材厂30多年前产品，17寸全电子管，木质机箱，可接收12个频道黑白电视节目。

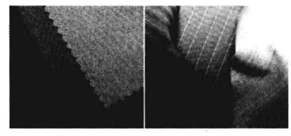
男装从款式单一的军服时代，走向由西装、风衣、大衣、夹克衫、猎装、背心、牛仔服、恤衫、针织装等各种款式构成的多彩时代。造型上从重于直线造型，向个性化的曲线造型转变，用色上突破了传统的黑、灰、蓝，

大胆使用纯色和中性色。


80年代后挑服装的男女

女装款式更是变化多端，有各式裙装、套装、大衣、风衣、牛仔服、T恤衫、针织装等，每一种款式又随时尚而变。以裙装为例，既有优雅的长裙，又有俏丽的短裙，也有庄重的半长裙。以裙摆的形式来划分又有定型裙、三塔裙、一步裙、太阳裙、蜻蜓裙、鱼尾裙、高腰裙、旗袍裙、喇叭裙、百褶裙、西服裙、超短裙、牛仔裙、直筒裙……“时兴女衬衫在领子、袖口和门襟处装有尼龙花边，就像镶嵌一排排白木耳花，生机勃勃。各式的女裙新枝舒展，喇叭裙、定性裙、旗袍裙和西装裙，竞相吐艳。连衣裙更显多姿多彩……”富有生气的童装是服装百花园中的斑斓蓓蕾，淡雅别致的男装，“素中带俏”的中年装，端庄稳重的老年装，如同片片绿叶烘托着朵朵红花，共同组成了繁花似锦的夏装市场。①

在面料上，80年代初期涤纶纤维受到人们广泛的接受，紧接着各种毛涤混纺的凉爽呢、派力司、花呢、华达呢、啥味呢、哔叽和羊毛与几种化纤混纺的三合一、四合一等各种毛混纺呢绒纷纷进入市场，同时，丝绸市场也琳琅满目，除了真丝面料外，有“柔滑丝顺的用复合纤维织成的仿真丝绸产品，有凉爽挺括的用苎麻和化纤混纺的涤富麻产品等等”。②


不同的面料

另一方面，很多专业的期刊如：《时装》、《时装之苑》、《现代服装》、《中国服装》、《上海服饰》等

① 《上海画报》，1983年第3期。
② 同上。

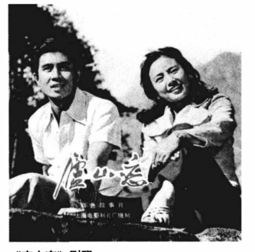
杂志如雨后春笋般出现，不仅介绍了服装有关专业方面的知识，还用大量的篇幅介绍了当代国际的服装流行动态及服装样式，加强了人们对时装的认识。除了这些专业的杂志外社会上还大量出现了非专业的期刊杂志和报纸，如：《文化与生活》、《青年时尚》、《新青年》、《美化生活》、《中国服饰报》《青年一代》等等，这些期刊在当时往往图文并茂，以“现代时尚”、“时尚生活”、“服装之苑”、“流行风”等等介绍当今流行的服装，甚至有些杂志还刊登了详细的裁剪图，为服装的推广与流行提供了方便。众多的画报出现，《人民画报》、《上海画报》、《大众电影》刊登了大量演员明星的生活照片，年轻靓丽的演员成了人们追逐的对象，官方和民间组织举办了各种各样的流行服装表演与服装设计大赛，又一次把服装的流行推向一个高潮。

真是“千岩竞秀，满园春色”。



《血疑》剧照

改革开放以来，港台的电影与电视节目在大陆各地纷纷上映，人们对剧中人物的模仿开始了，明星的言行、举止、甚至服饰都是模仿的对象。80年代电视剧《血疑》的播放给人们带来了“幸子头”、“幸子衫”、“光夫衫”、“大包头”流行。

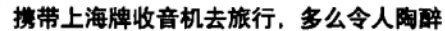


《庐山恋》剧照

80年代电影《庐山恋》放映，片中女主角周筠穿着一条“小喇叭裤”，头戴蛤蟆镜，这种场景一出现，旋即吸引了年轻人的眼球，一些青年人就学电影里的穿着，身穿喇叭裤，头戴蛤蟆镜，甚至很多青年人学着港台剧中的影星一样留着披肩长发，手提收录机，在大街上边唱边跳。这在当时是最令人引以为豪的装扮。

《三秦都市报》在2008年5





携带上海牌收音机去旅行，多么令人陶醉



身穿喇叭裤、头戴蛤蟆镜的时尚青年

月 27 日的报纸上评出了改革开放以来最令人激动的流行风尚——喇叭裤，“推荐理由是：喇叭裤动摇了东方大国数十年的整齐划一和单调乏味的服饰“风格”。在西安开商店的刘玉平回忆当年穿喇叭裤的情景时说：“我穿着喇叭裤不敢回家。……我第一条喇叭裤是亲戚从广州带过来的。……一穿上喇叭裤，自我感觉很美，完全跟以前不一样的风格。”

喇叭裤成为年轻人洒脱、不羁的象征和时髦、潮流的标志。

但是在一些传统守旧的人眼中，身穿喇叭裤却被认为是不伦不类，流里流气，不三不四的小流氓着装，“穿的什么鬼裤子？跟个小流氓似的！”这是当时年纪稍微大的人训斥年轻人时经常说的一句话。喇叭裤的出现于是引起许多人的反对和抵制，稍微新潮一点的服装，均被视为奇装异服遭到排斥。



喇叭裤

“有一天上学，我发现学校大门口站着两三位拿着剪刀的教务处老师，表情严肃，目光锐利，两只眼睛像刀子一样扫描着同学们的裤子。我知道，那是在检查同学们有没有穿喇叭裤的。在老师的逼视下，我们像囚犯一样胆颤心惊地走进教室，听说真有个别学生被强行

拉到一边剪开了裤腿。”①



对于这种“不阴不阳”、“修正主义”的新裤子”，更有甚者发起了“剪裤运动”，用啤酒瓶做标准，如果裤脚一次能塞进去三个，就坚决“消灭”

1983年，新华社发表《服装样式宜解放》的评论，称服装应该解放些，要提倡男同志穿西服，穿两用衫，女同志穿旗袍、西装裙子，服装款式要大方，富有民族特色，符合中国人的习惯。

1985年第8期的《党政论坛》上发表了《怎样看待牛仔裤、迪斯科》。文章说：“穿着打扮，娱乐消遣等，是生活方式的一部分，是人们思想品德、精神面貌的反映。”对待这种事物应该“少一点斥责，多一点理解”。“爱美之心，人皆有之，自古皆然”。可见在80年代中期前后依然有很多人在讨论这些曾经被我们视为洪水猛兽的资产阶级的东西，曾经被认为是西方颓废堕落的表现而加以禁止。但是正是从这时起，人们的思想在讨论中变得越来越解放了。喇叭裤终于充满了大街小巷，也充满了各企事业单位。

喇叭裤，因裤形状似喇叭而得名。其特点是：低腰短裆，紧裹臀部；裤腿上窄下宽，从膝盖以下逐渐放开裤管，裤口的尺寸明显大于膝盖的尺寸，形成喇叭状。喇叭裤有大小喇叭之分，小喇叭裤的裤脚约在25厘米左右，而大喇叭裤的裤脚宽有的竟然是30厘米以上，罩住了整个脚面，被人形象地称之为“楼道义务清洁员”。

喇叭裤来也匆匆，去也匆匆。90年代初期，健美裤盛极一时。健美裤又名脚踩裤，是一种弹力针织踏脚裤，伸缩性很强，穿着起来舒适方便，因此广受女性欢迎。从少女到中年妇女，无论是高矮胖瘦，也无论是上学上班上街，一人一条，从城市到乡村都可以看到它的踪影。

当时有句顺口溜是这样说的：“不管多大官，一人一件夹克衫；不

① 《往事》，载《青年文摘》1990年第4期。

管多大肚，一人一条健美裤。”健美裤体现了女子们爱美之心。正如同民国时期的旗袍的开叉一样，女性勇于把自己的性感魅力展露出来。“十年的改革开放，扫除了人们身上的沉闷、呆板的气息，日新月异的服装使人精神焕发，……服装是一门语言，正是通过这门语言，在细细述说自己的追求，自己的风格。”[①]



80年代流行的健美裤

在另一方面，80年代中期，牛仔服装、夹克衫也进入到人们的视野。因牛仔服耐穿耐脏、潇洒大方、穿着舒服、款式多变，可以宽松也可以贴身，很受青年人的欢迎与追捧。夹克衫与西服相比，夹克衫的随意性大，灯芯绒、晶光布、涤棉布、尼龙绸、牛仔布、水洗布、水洗绸，都是不错的面料。加之款式变化多，不同职业、不同年龄的人，都可以找到适合自己的夹克衫。穿夹克衫比穿西服自由得多，在正式场合也可以系领带，既不失体面还给人以潇洒、朝气、大方的感觉。

80年代的流行服装和90年代相比，是保守的，每一件事物的流行之前总要讨论一番是，还是不是？到了90年代那种一款一式压倒一切、风行一时的情形再也不见了，90年代流行文化一个总的特点就是流行不再是雷同，不再是千篇一律，而且正因为如此，90年代的流行文化才

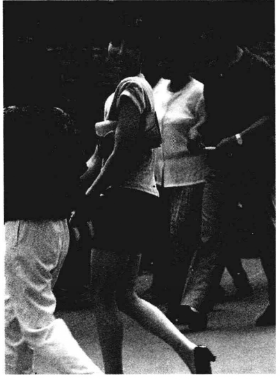


《我们的八十年代》剧照中的夹克衫

① 《南京街头一瞥》，载《扬子晚报》1990年7月22日。



1994年夏日，成都的姑娘们身着长裙走在大街上。当年，姑娘们的这种装扮曾被认为具有大胆、奔放、俏皮的特色。新华社发



90年代中期某城市街头

显示出异彩，才显示出流行文化的本质特点，充分展现出个性之美。服装无论是哪一款，哪一式，流行的时间都越来越短了。

90年代的流行尽管变幻无常、捉摸不透，但有一点是共同的，那就是“返朴归真”，越是接近自然的、越少刻意雕琢的服饰，越是受到人们的欢迎。棉、麻、丝、毛等天然面料及其混纺织物，受到人们的青睐，服饰的色彩、花型、款式也均由联想自然、表现自然而来。崇尚自然的世纪末之风，一直影响到时装，时装摈弃繁复的矫饰，设计朴实简洁，搭配讲究协调。我们也很难像80年代一样，列举出具体的流行服装的名称，在80年代，我们可以说喇叭裤、牛仔服是时髦的，但是进入90年代，我们可以说时尚是个性的。90年代的流行是五彩缤纷的，令人眼花缭乱。

90年代服装流行色从1994年的大红、翠绿、鹅黄、雪青、天蓝、玫瑰交相辉映，到1998粉色系列、灰色系列和麻黄系列，共同构成了色彩的交响曲；面料上，除了天然的麻、丝、棉等，以及经过整

理后的新型面料、化纤和仿真面料为主导的面料外，还有涂层、高光泽、凹凸、高弹力的面料等等，面料总的特点是趋于薄、轻、软；款式也更加五色缤纷。各式套装、套裤、裙子、裙裤、马夹、茄克、衬衫、T 帕、大衣、针织衣服、编织衣服等同台争艳；露肩的、裸背的连衣裙，短上衣配短裙、长外套配短裙也是俏丽多姿、争奇斗艳。

内衣外穿、女装男性化等种种变化也使得 90 年代的服饰变得多姿多彩。名牌开始进入人们的观念中，雅戈尔、阿玛尼、boss、杰克琼斯、马克华菲、only、Chonopoll、Vero—mado、贝拉维拉、宝姿，甚至到化妆品的品牌：迪奥、香奈尔、VoV、雅诗兰黛、碧欧泉等等不胜枚举。人们再也不像 80 年代那样只是追逐流行，在这么个五彩缤纷、眼花缭乱的时尚世界中，人们学会了选择。

80 年代人们是追逐时尚，90 年代人们是创造时尚，任何一件不起眼的装饰都有可能进到流行的行列。就如同一句广告语：“一切皆有可能。”

第八节

卡拉永远“OK”


卡拉 OK



卡拉 OK 发明者井上大佑

当再一次听到这首《卡拉永远OK》歌曲的时候，时间仿佛又回到了八九十年代，歌中唱道，“忘掉你的话，忘掉过往我与你的梦，忘掉过往我与你那些欢喜与伤悲”，一个人只身逃避到这个卡拉OK的地方，“高声唱尽心中的滋味，自己安慰自己”，透过歌曲，透过唱机，不管笑与悲，也不管有多么的伤心，尽管唱歌让自己的心暂时沉浸在这歌曲中，不去想任何别的东西，“尽管伤心半死，卡拉也永远OK”。唱卡拉OK的人形形色色，从政府高官到腰缠万贯的生意人，从高级知识分子到思念故乡的进城农民工，从老年人到幼儿，无不为这卡拉OK所痴迷。他们或是享受快乐的时光，或是倾述，或是发泄郁闷的心情等等，卡拉OK成为人们心灵的寄托港湾。

“卡拉OK”由日本人发明。“卡拉OK” 在日语里是“无歌词的乐队”的意思。这种伴奏带起先是唱片公司在为歌手灌制唱片之前，为了提高乐

队的效率、节省录音室的占用时间，而准备的各种曲目伴奏的录音带，随着当时日本社会上歌星、影星偶像化的日趋深入，这种伴奏带也成了一大时髦，唱片公司看准这一商机，以普通民众为对象，很快把这种专业用伴奏带大众化，大量推向市场，继而风行于东南亚和欧洲国家。卡拉OK成为上至高级饭店、大型宴会，下至普通市民家庭娱乐的主要设备。于是，在1999年美国的《时代》周刊把卡拉OK的发明人井上大佑评为“本世纪最具影响力的20位亚洲人之一”，与毛泽东和甘地等政治伟人并列。理由是“毛泽东和甘地发动了革命战争改变了亚洲的白天，井上大辅则改变了亚洲的夜晚”，让所有的平民得以有机会一展歌喉。


井上大佑

80年代初“卡拉OK”传入我国，立即就以它时尚动感的画面和自娱自乐的形式风靡全国而成为全民性的文化活动。可以毫不夸张地说，你几乎在中国任何的城市或是乡镇里，都可以看到手握话筒的歌手，熟练地追随着画面和文字，尽情地抒发自己。

中国大陆第一家“卡拉OK”是1986年由一位曾经留学日本的青年人在上海开办的“黄楼卡拉OK”。[①]紧接着，在深圳，第一家卡拉OK歌厅出现在1988年9月。一年半后卡拉OK歌厅增加到46家，上海则增加到60多家，其它大中城市也相继出现了卡拉OK歌厅的霓虹灯广告牌。[②]北京，1988年也开始出现了歌舞厅。到1990年便发展为100家，1991年又发展为200家，1992年发展为400家。到1993年已发展为600家，直至1994年，卡拉OK厅及多功能唱歌厅，已达到800家。加上各单位，各系统对内开放的歌舞厅，北京共有千余家。据资料显示，到1995年止，“在我国大中城市登记的卡拉‘OK’有四千多家，其中

① 《文汇报》，1986年6月17日。
② 《瞭望》1990年第33期。



1944年元旦，蛇口四海公园里免费的卡拉 OK

广州、上海各超过200家，深圳已经超过300家，再加上小城镇和单位自办的卡拉 OK，其数目是相当可观的”。[①] 1995年全年的“卡拉 OK 设备总营业额已达2亿多元”。[②]

卡拉 OK 的发展在1994年到1995左右在中国大地上达到了高潮，当时很多报刊杂志都在争相报导这件事情。甚至把卡拉 OK 当作一种文化知识在大众中开讲座做些普及的工作。就如同现在流行的中央电视台的百家讲坛一样，百家讲坛是把中国阳春白雪的高雅文学通俗化，让众多的平民百姓接近所谓高雅的殿堂。卡拉 OK 知识的讲座也是如此，美声的、民族的唱法，出现了伴奏带，让人们即使不会识谱也可以跟着伴奏去唱，甚至也出现了“钢琴卡拉 OK”伴奏。在80年代中后期开始出现怎样唱卡拉 OK 的方法讲座，其实就是声乐的知识普及。1994年在10月起开始相继在《广播电视信息》杂志上刊登了《卡拉 OK 文化的发展与普及》等一系列的文章。也就是在这一年开始，国内的各大报纸才开始认识到卡拉 OK 作为通俗文化的重要性，并开始把这种文化中专业性（技术性讲座）知识给普及到广大民众中去。

卡拉 OK 一经传人，就很快形成了一种燎原之势。可以说中国的歌唱事业没有像今天这样普及，也从来没有这么多的人参与进来，成为上自白领阶层，下到普通老百姓，无不参与进来，不管唱得如何？嗓音条件如何？这些都成为很次要的东西，卡拉 OK 的条件就一条：那就是只要你喜欢，你就可以唱。它淡化了专业和业余的界限，让音乐真正成为大众的音乐。到现在为止，也从来没有能像今天这样有那么多的人唱出那么多好听的歌曲，各大小单位经常举办卡拉 OK 歌曲演唱大赛，什么校园卡拉 OK 大赛、少年卡拉 OK 大赛、街道卡拉 OK 大赛、儿童卡拉 OK 大赛等等，甚至连中央电视台也出来助兴，一连办了七届电视卡拉

① 《中国青年报》1995年7月7日。

② 《中国经营报》1996年2月27日。



青年节卡拉 OK 大赛



少年卡拉 OK 大赛



少儿卡拉 OK 大赛



“渔湾杯”卡拉 OK 大赛

OK 大赛。第一届青年卡拉 OK 大赛报名参加的人就达 500 万之多，可见卡拉 OK 之盛行。很多电视媒体为了吸引观众的眼球，也出现了挑战某某歌星的卡拉 OK 大赛，真正让歌曲还给了大众。

大约在 1994 年开始，全国又兴起了戏曲卡拉 OK 大赛。先是由中国艺术研究院、中央电视台、中国京剧艺术基金会等单位联合举办了全国第一届京剧卡拉 OK 大奖赛，活动一经展开，竟有 5000 余名业余选手报名参赛。随后全国掀起了各地方戏曲的卡拉 OK 大赛的热潮，像四川的川剧、河南的豫剧、福建的潮剧、徐州的柳琴剧、河北的梆子戏等，同时配合戏曲卡拉 OK 大奖赛的热潮，各地方戏曲卡拉 OK 的伴奏带也出现在各大音像店里。1995 年出版发行了中国京剧名家名曲集萃卡拉 OK 欣赏录像带。在全国兴起的卡拉 OK 中，与日益高涨的流行音乐相比，戏曲艺术难免相形见绌。戏曲唯恐落后，但是戏曲卡拉 OK 大赛的举办和音像伴奏带的出版发行，着实把即将衰退的戏曲平生地添上一把大火。



黄梅戏卡拉 OK 带的封面

在卡拉 OK 火爆的时刻，仿佛所有的文艺都希望能和卡拉 OK 联系上，在 1993 年第 4 期的《中国戏剧》上竟然有人奇思妙想，“话剧能否也能卡拉 OK”，这是在考虑话剧怎样能够吸引观众，开始如何走向市场的试验，并且真的就在北京人艺举办了“93 戏剧卡拉 OK 之夜”，让话剧走向普通观众。结果是看热闹的人多，人们的疑问也很多，最终在核算上因成本投入过多，话剧的卡拉 OK 以失败告终。

卡拉 OK 的兴盛，使它甚至和政治文化联系在一起，1992 年 12 月，台湾、大陆、香港三地联合首次举办了“献上温馨——献给母亲的歌卡拉 OK 大赛”。这次卡拉 OK 大赛历时 6 个多月，堪称两岸三地文化交流史上的重彩一笔。“大陆、台湾、香港近 50 家报纸、电台、电视台对此进行了报道，称此次大赛谱写了三地文化交流的新篇章。”[①]

为什么卡拉 OK 一出现，就由城市到乡村，成为一种全国民众自娱自乐的形式？首先，卡拉 OK 是作为一种普通大众对自己的兴趣和体验方式自发的表现。它具有很强的娱乐性，同时也具有很强的互动性，恰恰是这个互动性极大调动了各个层面的人们，变成老少皆宜的娱乐形式。“卡拉 OK”的形式具有视、听、动的多种功能的复合体，它能极大地满足参与者的精神、心理、生理多方面需求。在参与过程中，参与者不仅可聆听到悦耳的音乐，而且可欣赏到优美的画面，歌者可随兴手舞足蹈，

① 《人民音乐》1993 年第 10 期。

听者可随歌声翩然起舞。这种娱乐形式对于消除人们紧张工作后的疲劳，调节脑力与体力、心理与生理的平衡起到良好的作用。面对日益激烈的社会竞争和快节奏的生活，卡拉OK让人找到了放松和发泄压抑精神的途径，从中找到了真正快乐的自我。

其次，人们不仅在卡拉OK的参与过程中得到娱乐和休息，而且使思想情操、音乐素质得到了潜移默化的影响和提高，“卡拉OK”的活动也为人们的社会交往提供一种特殊平台，亲朋好友通过“卡拉OK”的活动可以互叙友情；单位同事通过“卡拉OK”的活动可以增进了解、加强沟通。卡拉OK为人们提供了一个不同于其他闲暇生活的社会交往空间。成为建立和发展人际关系的重要途径。

现代科学技术的进步，也是诱发卡拉OK热的原因之一，从最初的八音道唱片、盒式磁带、录像带，再到VCD，乃至今天的DVD，音响技术等的进步，不仅为演唱者提供越来越好的音响效果和音乐的环境，而且提供更多的方便。大多数的OK机有电脑选曲的功能，而且音响效果越来越好，除此之外，歌曲种类也日渐丰富，不仅有国外的，而且还有古典的以及现代的，有中文版的，也有英文版的，甚至各种地方戏曲。

当卡拉OK方兴未艾的时候，一种豪华包厢式的卡拉OK悄然出现了，



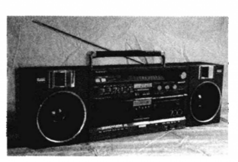
山村窑洞前的卡拉OK，吸引了不少村民围观



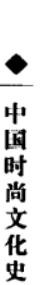
这是西藏山南农村的藏族姑娘央宗（中）、卓玛（左）和穷达伴着卡拉OK机演唱流行歌曲（1993年2月摄）新华社发



早期的唱片机和唱片



早期的唱片机和唱片





录像带



VCD 卡拉 OK

即现在我们称为 KTV，这已然成为现在 K 歌的主要形式。“KTV 从各方面讲都不同于若干年前的卡拉 OK。KTV 是一种可以任意营造气氛的场所。各种各样的包间起着各种各样的名字，每一扇门推开，都是一番新的天地：日本式的，泰国式的，曼谷式的，马来西亚式的，高加索式的，日耳曼式的， 西西里式的……在里面浅吟低唱，玉人吹箫，抑或是干点什么别的，多少找到一点不太平庸的感觉。”[①]



775 碟多功能 DVD 卡拉 OK 点歌机 +(DVP—05)

由于中国人特殊的性格，喜欢凑热闹，喜欢跟风，所以在中国任何地方特别容易流行某种东西或事件，而一旦流行，就会成为汪洋大海，淹没芸芸众生，卡拉 OK 就是如此。当卡拉 OK 的热潮来临时，经营者们纷纷而起，甚至于在大街上只有一张桌子，一台音响，一台电视和卡拉 OK 机也办起了卡拉 OK 生意。



专业水准的 KTV

① 刘健美：《从传统消遣到现代娱乐》，成都：四川人民出版社 2003 年 3 月版，第 191 页。


街头“卡拉 OK”——摄于 80 年代

没有灯光、没有茶水费、没有服务费，两元钱一支歌，既潇洒又实惠。在辽宁的海城县的街头就兴起了卡拉 OK 摊，“百米之内，街道两旁竟有四家露天卡拉 OK 摊。新奇之余，记者索性踏着一路歌声走完了五里长街，粗略数来，大大小小的卡拉 OK 摊点竟有 40 处，摊位都有顾客，少的三五人，多的几十人，歌手多为年轻人，亦不乏聊发少年狂的老年夫妻”。[①]经营卡拉 OK 的人员是三六九等，经营场地也是五花八门。因此在 90 年代初时就有人呼吁卡拉 OK 市场亟需整顿，反映当时一个小小的县城的大街小巷竟然有卡拉 OK 摊点近一百家，其中一条长仅数百米的狭窄街道两边就有二十多家，这些摊点均是无证经营，乱设乱放，一则影响交通；二则果壳乱扔乱放，极大影响了卫生；三则严重干扰了居民的生活，半夜三更还有人声嘶力竭地吼叫。[②]面对这样一种发展的趋势，广电部于 1990 年 2 月底颁发了“广播电视部关于明确开办卡拉OK播放点的审批权”的通知，4 月间北京市政府根据广播电视部的要求制定并颁布了《北京市歌厅管理暂行办法》，接着各地政府在年底前也开始制定了各地方的歌厅管理办法去规范卡拉OK 市场，打响了卡拉 OK 市场的整顿工作。至此，卡拉 OK 曾经在社会上出现闹哄哄的局面，才得到有效解决。

卡拉“OK”有益于普通大众的业余生活，这个特点是显而易见的，但是，事物总是有其两面性，有好的一面，也有坏的一面。卡拉“OK”也是如此。在 1997 年 6 月出版的《北京政协》上，舒乙先生就严正的指出现在卡拉 OK 的庸俗化，相当一部分的歌词内容和画面镜头的品味滑坡，萎靡之音，甚至于不健康的、带有性挑逗的倾向越来越多，提倡“卡拉 OK，品味也要 OK”。这样一种卡拉 OK 庸俗化的趋势，整个亚洲的情况也是一样，好像是事物一旦发展到它的高潮后就会被庸俗所借用，《华人时刊》1998 年第五期，报导卡拉 OK 在亚洲助色贻害，文章说：

① 《中国乡镇企业》，1994 年第 10 期。

② 《音乐天地》，1994 年第 5 期。

“近年，亚洲各地都市开设的卡拉OK直线上升，而且从餐厅、夜总会、酒廊、歌厅走进家庭。许多人都喜欢手握麦克风，在背景音乐的伴奏声中，一展歌喉。但是泰国、菲律宾、新加坡、印尼和中国台湾，卡拉OK已和嫖娼、黑社会经营的酒吧等黄色行业混为一体，引起了社会媒体的极大关注。”卡拉OK和色情联系到一起，不能不说是一种遗憾，在泰国，卡拉OK沦为从事色情的工具，很多妓女手拿话筒裸体演唱，用语言和身体诱惑游客，在中国的各大媒体报刊上在90年代末期时也是大谈卡拉OK的坏处，仿佛事情走向另一个极端，成了“过街老鼠，人人喊打”。平心而论，卡拉OK本身并没有什么坏处，但它一旦被庸俗所利用，其生命的高潮似乎也就结束了。

第九节

舞出你自己

“没有七彩的灯，没有醉人的酒，我们在月光下，跳一曲，跳一曲迪斯科，迪斯科，迪斯科。”“这是心灵的安慰，不是物欲的追求，朝向遥远的里程，不要做短暂停留……月光下是霓虹，晚风好比美酒。”这是80年代中期曾流行一时的歌曲《月光迪斯科》，其他关于迪斯科的歌曲有：《我们是迪斯科舞蹈家》、《跳吧跳吧迪斯科》、《都来跳迪斯科》等等歌曲，迪斯科舞曲数不胜数，甚至民间也出现了京东大鼓《老年迪斯科》。

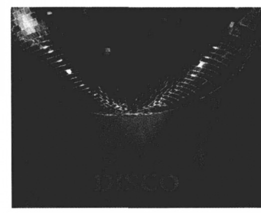


月光迪斯科



老年迪斯科健身舞

迪斯科在70年代在美国出现，是一种节奏非常强烈、单一的“蓬——蓬——蓬”的流行的音乐形式。不论是现代的还是古典的音乐，都可以改编成迪斯科舞曲，因为它的重点放在了节奏和打击乐上。随着现在电声乐器和电子合成器的不断完善，乐手们充分利用现代电声音响设备的长处，将电子鼓，高低音吉他等各种乐器与电子合成器进行技术性的编配和制作。使它产生奇异、节奏强烈的音乐节奏。它给舞者尤其是年轻人以极大的感官刺激，常常产生不可抑制



DISCO


80 年代盛行的迪斯科

的狂热情绪。

80 年代中期迪斯科传入中国，立即受到年轻人的欢迎而风靡全国。但是刚进入国内时，对于刚刚改革开放的中国，还是有很多人把它视为颓废堕落的象征，《音乐世界》在 1985 年第 7 期刊登了《迪斯科不受欢迎》一文，该文列举了世界各地纷纷打击迪斯科的行动，“听众们厌倦这些听起来差不多一样单调节奏的音乐，有人举起了‘敲碎迪斯科的唱片’仪式，一张嘲笑迪斯科的唱片《你以为我会喜欢‘迪斯科’吗》大为畅销”，“……法国音乐家称之为世界性的灾难……起步较晚的地区的青年还在延续迪斯科的‘时髦’，争把残羹剩饭当山珍海味”，很显然，文章认为风风火火的迪斯科热潮，不过是残羹剩饭，一股藐视嘲讽之气跃然纸上。“留长发、牛仔裤，曾被我们断定为西方青年颓废堕落的表现而加以禁止，甚至有的单位作出过有上述打扮者不准进厂的规定，措施不可谓不力矣，然而几年来的结果却是越禁止越流行”，“事实证明，我们过去对牛仔裤、迪斯科（包括留长发等）的否定结论是有点片面的”，爱美之心，人之皆然，“赵武灵王一改习惯的峨冠博带而胡服骑射，清末民初的革命者摒弃习惯的长袍马褂而西装革履，不是一直被我们大家肯首并津津乐道的么？何以改变现在的一些习惯就不行了呢？”[①]

1985 年对中小学的体育课中能否教迪斯科在经历了一场大讨论。[②]

---

① 申建中：《怎样看待牛仔裤、迪斯科》，《党政论坛》1985 年第 8 期。

② 晶月：《体育课能教迪斯科吗》，《中国学校体育》1985 年第 6 期。

甚至幼儿能否跳迪斯科的问题在1985年也被讨论了一番。同一年在《早期幼儿教育》刊登了《我对幼儿跳迪斯科的看法》、《幼儿不宜跳迪斯科》、《幼儿能跳迪斯科吗？》等文章，版面长达三个页面。争论的结果当然是肯定的，迪斯科就是在这样的争论中，终于成为从小孩到成年人再到老年人，从城市到农村的全民健身运动。其传播之广和传播速度之快，真是令人叹为观止。



老年迪斯科

报刊杂志终于在1986年开始全面介绍迪斯科。其中《体育博览》和《体育世界》在1986年分别刊出了《怎样跳迪斯科》和《舞迷世界：风靡全球的迪斯科》，系统介绍了迪斯科的跳法，甚至在农村也出现了一股迪斯科热潮，《农民天地》（1990年第11期）中就出现了专门向农民介绍怎样跳迪斯科的文章。文中介绍了基本的五种步伐：单点式、登山步、左右横步、左右踢腿横步和前进后退步，每一种步法中又详细地介绍了各种动作要领，文章图文并茂。

跳迪斯科不仅受到年轻人的推崇，甚至得到中老年人的青睐。“自今年初以来，中老年迪斯科风靡全国，每天在公园里、江河湖畔，甚至里弄和街道等各个角落，都可以看到老‘小伙子’们随着优美的舞曲，兴致勃勃地翩翩起舞。”[①]“以前的观念，跳迪斯科是现代年轻人的专利，甭说老年，连中年人也与它无缘。可现在的中国许多大城市中勃然兴起了老年迪斯科热潮。”“在哈尔滨的通江街广场，凌晨五点钟，就聚集了大约三百人在跳迪斯科，一位七十多岁的老太太说，没有想到临老还能穿上运动服跳迪斯科……”“过去，老年人空闲时不外乎‘抱孙子、喝闷酒、蹲墙根、睡大觉’。现在不同了，老年迪斯科的兴起，使老年人焕发了新的活力。他们说：‘人家讲：笑一笑，十年少，咱是跳

① 《中老年“迪斯科”与健身》，《体育博览》1989年第1期。


老年跳迪斯科

一跳，十年少。甭管别人怎样笑咱，咱们是乐在其中啊。'"[1]迪斯科的风行不只是在内地，《西藏体育》，在1994年第1期刊登西藏老年人也跳起了迪斯科。这是一场全国的盛会，一场全民的健身与娱乐运动。

迪斯科对于年轻人而言，那是一种娱乐，一种时尚，但对于中老年人而言，就不仅仅是娱乐与休闲，更重要的是一种健身运动，甚至是一种医疗手段。"迪斯科舞躯干的转动动作有助于提高脊柱的灵活性"，可以有效地预防软骨病和脊神经根炎。[2]

迪斯科不仅可以"使中老年朋友保持心情愉快和乐观，对于调节人的神经系统功能和消除疲劳发挥良好的效用"，而且是一种全身性的运动，它具有很大的活动量，因此，"动"是她的主要特点。"从运动生理的角度看，属于动力性的有氧代谢运动，因此，对提高心血管机能有极大的益处。实践证明，中老年在做完一套20节（二八呼）的迪斯科后，心跳可适度上升至120次／分，这说明心脏可以受到锻炼。"经常跳迪斯科，可以"防止老年人易患的颈椎病、肩周炎、腰肌劳损、腰椎骨质增生、骸骨劳损、肌肉萎缩等常见病"。[3]

因此，在80年代末期到90年代中期，迪斯科作为一种治疗中老年各种病症的方法一直在体育医学界得到广泛的关注。在一个60人的中老年人易患的各种病症人群中，抽样调查 "患3种病者6人，患2种病者12人，患1种病者42人"，经过一段时间的坚持跳迪斯科"……60人中58人的病情有不同程度的好转或痊愈"，迪斯科"以有氧供能为主，并以声带举、声举并茂，音乐的音列、动作的频率与人体音域叠加，促进体内酶转化率。……其治疗范围广，疗效高且具有持久效果，有效

① 朱丽：《老来跳跳迪斯科》，《今日中国》1988年第5期。

② 《怎样跳迪斯科》，《体育博览》1986年第1期。

③ 《中老年迪斯科与健身》，《体育博览》1989年第1期。

率达96.6%”。[①]

迪斯科的热潮也带动了一批文学创作，文学本就是把生活作为它创作的来源，因此，这一时期的文学艺术作品很多都在以迪斯科舞厅为背景，就不足为奇。就如同19世纪二三十年代新感觉派作家穆时英等人以上海的舞厅和影院为背景创作大量作品一样。如叶长伟的小说《迪斯科的季节》，雷霆发表在《诗刊》（1986年第二期）上的诗歌《广州迪斯科》，邹静之的诗《火红的迪斯科》(第6期)



迪厅

进入90年代，迪斯科舞厅，已经被很多年轻人简称为“迪厅”，而迪斯科舞曲也简称为“迪曲”，去迪斯科舞厅跳舞也就赋予更新潮的名称“蹦迪”。迪厅风靡大江南北，北京的“滚石”、“JJ”、“硬石”；南京的“曼哈顿广场”、“贝斯特”、“飞达kiss”；上海的“帝都”、“风暴SOS DISCO”、“NEWYORK”、“The Loft”；广州的“白金”；汕头的“曼哈顿”、“百乐”、“金煌城 ”、“奥思卡”；深圳的“三九”、“第十大街”等，都是闻名遐迩的迪厅。此时的蹦迪和原先的迪斯科有所不同，没有了原来跳迪斯科的章法，没有像电视上教的“脖子扭扭，屁股扭扭，左三圈，右三圈”那种机械的单一的跳法，这时的“蹦迪”，是自由的、狂放的、淋漓尽致的跟着音乐的节奏“蹦”，动作无所谓规范与不规范，规矩没有了，肢体的动作完全是为所欲为的。在震耳欲聋的音乐里摇摆着、扭曲着自己的身体，可以一群人在群舞，也可以一个人沉醉音乐中，可以原地的只是身体上下有节奏的跳动，也可以从舞场的一角跳到另外一个角落，动作尽可能去自由发挥，你甚至可以创造出别人没有的动作姿态，人们只求蹦得开心，蹦得自在，杂乱无章的步法中显示出野性的

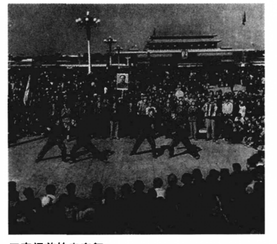
① 王文通等：《老年迪斯科——高效杂交型医疗健身手段》，《哈尔滨体育学院学报》1990年第2期。



广东 520 Pub & Night Club 正在蹦迪的人们



忠字舞



天安门前的忠字舞

狂放。

“80 年代初期的首次登陆相比，迪斯科热潮的风云再起已不同以往。人们用了‘蹦迪’这样一个新潮的词汇来命名这种娱乐形式，从而赋予迪斯科以鲜明的动感色彩。而且‘蹦迪’的场所不再是以前‘家庭作坊’式的那种，迪厅——这样一个灯光、音响效果都极其专业水准的娱乐场所，似乎又为迪斯科赋予了更多的意义。”比较大的迪厅投资均在百万元以上，其中济南的“阿波罗”迪厅，号称千万巨制，所有的设施均从美国进口，“仅三度空间立体荧光地毯便用去近千个平方，使该厅每个平方的开支竟高达 100 美元，这在全国迪厅中据说也是首屈一指的”。[①]

谈到自由随意的蹦迪，这不禁让我想起文革中流行的“忠字舞”，那种早请示、晚汇报表“忠心”的敬祝仪式，每天向毛主席请示今天该怎样生活、怎样做事，晚上又汇报一天做了什么、做得怎样、有何问题。这样一种敬祝礼仪虽然没有什么官方文件规定应该这样做，但是却成为全社会都共同遵守

① 刘皓：《迪厅，悄然兴起在泉城》，《走向世界》1996 年第 1 期。

的“软制度”，忠不忠，看行动，每人手捧《毛主席语录》，胸前佩戴毛主席像章跳着规范而机械的“舞蹈”。以“语录歌”为伴唱或是伴奏，舞蹈的动作简单、粗放、夸张而滑稽，每一个动作都有一定的寓意：双手高举、抬头仰望表示对红太阳的信仰；斜出弓步表示永远追随导师毛主席；紧握双拳表示要将革命进行到底。“忠字舞”发展成为集体无意识的一种全民运动。甚至到后来，无论田间地头、工厂大街，只要广播一响起歌颂毛主席的音乐，人们立即放下手中的工作，如醉如痴地跳起来。同“忠字舞”相比，蹦迪的到来，人们终于是解放了自己，不光是肢体的解放，更是灵魂的、思想的解放。

1987年美国电影《霹雳舞》在中国放映，旋即又掀起了霹雳舞的狂潮。“那时的大学校园里，几乎所有的男生都在练霹雳舞，恨不得把教室、操场、餐厅都当做舞厅。大街上、公园里，到处可见时髦青年三五一簇，提着卡式录音机，哼着流行曲儿，时不时抖动出几个霹雳舞标准姿势。我们曾经在大街上跳过一回，引得观者如云，堵塞了交通。霹雳舞一跃成为当时最酷的舞蹈，而



单调的忠字舞，只是为了向毛主席表达忠心



电影《霹雳舞》剧照



电影《霹雳舞》海报



当时街头流行的就是跳个霹雳舞展示才华，类似武林时代的比武

霹雳舞跳得棒的，也通常是女生们的暗恋对象。”①

90年代初期，从霹雳舞中又发展出街舞。无论是迪斯科还是蹦迪、霹雳舞，都还是在地上扭动。街舞的到来，把人的身体抬离的地面，它的动作或是旋转、跳、滑、浮，或是刷腿、空翻、踢等，以身体各个部位为支点，身体或是旋转或是腾跃。90年代也是中国电视普及的时代，迈克·杰克逊的音乐风靡一时，他的音乐MTV里融人大量的舞蹈表演，舞蹈成为其音乐艺术的重要组成部分。而给杰克逊编舞的就是当时纽约著名的街舞艺术家亨利·林克等人。很多青少年纷纷模仿迈克·杰克逊，不仅是音乐，更在其舞蹈。街舞极富变化的动作，以其特有的刺激性、放纵性、宣泄性、冒险性，吸引了大批的青少年的关注，每到周末的晚上，南京鼓楼广场、湖南路广场等地就聚集了一批又一批青少年。


90年代后流行的街舞

随后，街舞也像八九十年代的迪斯科一样，逐渐成为全民的健身活动，街舞融进了各大城市的健身中心。许多舞蹈、戏曲、杂技专业的从业者也开始练习街舞，街舞在各个艺术院校中广为传播。“很多大学都成立了街舞协会，一些体育院校还开设了街舞专业。”②

① 王学军：《总有一种舞蹈是我们那时的最爱》，《浙江画报》1999年第3期。

② 刘译：《街舞的流变及在中国的发展前景展望》，《郑州铁路职业技术学院学报》2006年第1期。

在全国各地也兴起了街舞舞蹈大赛，在1994年上海青少年就自发的举办了街舞大赛，2000年深圳举办第一届街舞大赛，2001年广州举办第一届街舞比赛，徐州2002年在古彭广场举办第一届街舞比赛。北京街舞发展较晚，从1998年北京青少年大量模仿街舞聚结表演到2002年初北京出现了第一家商业运作的街舞团体“北舞堂”成立，国家体育总局在2003年还颁布了《全国街舞比赛评分规则》，中央电视台第5套体育频道在2003年开设了街舞教学节目，2003年9月我国第一届“健力宝爆果汽杯”全国街舞正式拉开了帷幕。至此，街舞运动作为一种为青少年所喜爱的文化体育活动，终于在全国各地广泛传播开来。



迈克·杰克逊



迈克·杰克逊经典动作舞姿



各地组织的舞蹈协会

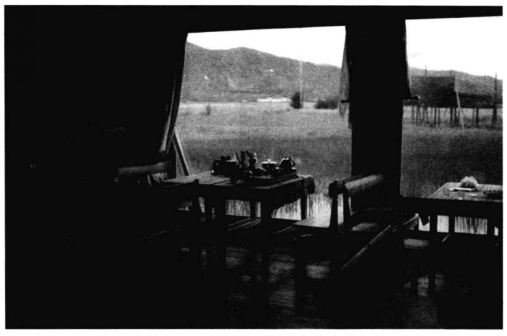
第十节

都市的新风尚：“吧”文化

90年代中期以来，随着人们物质生活水平的提高，各种各样的休闲方式出现在人们的面前，原来是作为语气词运用的“吧”字也开始转化为一种专门的时尚休闲场所，各种以“吧”命名的场所开始兴盛起来。什么“酒吧”、“网吧”、“话吧”、“氧吧”、“陶吧”、“摩托吧”、“玩具吧”、“歌吧”、“邮吧”、“玻璃吧”、“布吧”、“鞋吧”、“花吧”、“茶吧”、“水吧”、“书吧”、“乐吧”、“迪吧”、“游戏吧”、“创意吧”、“休闲吧”、“织布吧”、“保健吧”等等，不一而足。以迅雷不及掩耳之势充满我们城市的每个角落，使人们充满了无限的新鲜与好奇。以“吧”命名的场所或行业频频亮相于北京、上海、广州等城市，并已迅速蔓延至全国各大都市。“‘酒吧’、‘茶吧’、‘咖啡吧’、‘书吧’、‘氧吧’、‘水果吧’、‘陶吧’、‘网吧’、‘音乐吧’……甚至还有专为商务人士设计的‘商务吧’，如蜡像般复制人体器官的‘克隆吧’，形形色色的‘吧’如雨后春笋般地



水吧



茶吧

在杭城的各个角落冒出来。”[①]

走到城市的任何角落，都可以在不经意间看到各种各样的“吧”，“吧”文化正在装扮着我们这个城市。原来的首饰屋、修鞋店、粥铺等没能“火”，人们对店、厅、铺、馆这些词总觉得不够现代、不上层次、缺少文化品位，现如今都不得不换上一个比较流行的“吧”字，“吧”字替换了原来的“屋”、“铺”、“店”，成了“首饰吧”、“鞋吧”、“粥吧”。

在另一方面，“玩吧”正在成为现代人的休闲方式。[②]“我在北极泡吧。”[③]“玩吧”、“泡吧”正逐渐成为都市人的一种休闲生活方式。最为主要的是“吧”为我们提供了以前所没有的环境，虽说“吧”的场所也是一种经营场所，但是它没有了传统意义上的单纯的买和卖的关系。

① 《都市里形形色色的“吧”》，《北京日报》2001年6月27日。

② 《中国商报》1999年3月11日。

③ 《中国青年报》1999年10月28日。



酒吧


上海老码头“三癸堂”尊享会馆（茶吧）

在酒吧间里，人们不必在乎自己是什么职业，你可以身穿最时尚前卫的时装——亮闪闪的带有金属片的衣服，沉醉在激荡的音乐里。在这里，没有人在乎你如何的穿着，甚至也没有人在意你是如何撕裂的喊叫，没有人会把你当作另类，也没有人去追问你是谁，你来自何方。那里是一个发泄苦闷、挥掉忧郁，摆脱人间不平之事的地方，是让你的灵魂得到净化的地方。郁闷时，你可以随意拉一个人狠狠地聊上一个晚上，你也可以只听那金属般的激越的音乐，在DJ的带动下，你尽管尽情的摆动自己的身体，疯狂地大喊。疯狂之后，你的心情却是无比的轻松和惬意。这就是酒吧的生活，酒吧，cool的不是它的外表，而是人们都一致默认的自由天地，倾听那震耳欲聋的金属撞击的声音和人们撕心裂肺叫喊的“噪音”，和喝扎啤的那种豪爽，让你获取了全身心的自由和放松。

茶吧，从陆羽的《茶经》到老舍的《茶馆》，从诗文到书画可以看出饮茶在中国有着悠久的历史，但是传统的茶馆显然不能满足现代人休闲或是商务聚会等功能的需要。于是，现代的茶吧就应运而生，它保留了传统的茶馆所具有的功能，合咖啡，西餐，茶艺的小型休闲茶吧为一体，柔和的灯光，轻盈的音乐，使这种民族文化经过现代包装以“茶吧”的形式出现，多少让人在品位传统的同时感受到现代的气息。

氧吧，本来在90年代中期时是单纯为人提供健康氧气的地方，让身



氧吧

心疲惫的人呼吸一下清新的氧气，在这个生活工作日益紧张的城市里缓解一下巨大的压力。

"新科技氧吧，帮你把森林空气领回家。"[①]

甚至，"你吸氧了吗"，一度成为90年代末期一句很经典的流行语。随着氧吧的出现，大量的形态各异的氧吧出现了，如"考研氧吧"、"生活氧吧"、"汽车氧吧"、"情感氧吧"、"心理氧吧"、"漫画氧吧"等等，人们或是为了学习而加油，或是为购物的方便，或是情感的、精神的调节与疏导。氧吧的内涵扩大了，也变异了。远远不是氧吧刚开始出现时的那种本意。时代在变化，人的创造性也在无穷的扩大，90年代以前人们在追逐时尚，90年代以后人们是在创造时尚。

书吧为我们提供与传统意义不同的书店，你在这里可以租或是可以买，甚至你可以静静的看上一天，也没有人来打扰你。书吧里提供与你的是轻柔的音乐、浓浓的咖啡或是一杯清茶，可以说书吧创造了一切可以供你读书学习的环境。"书吧内一般摆设着精致的书架，还配有娇小的书桌、木椅以及别致的吧台，再配上高雅的、轻柔的乐曲，形成独特

① 《江南都市报》2000年7月18日。



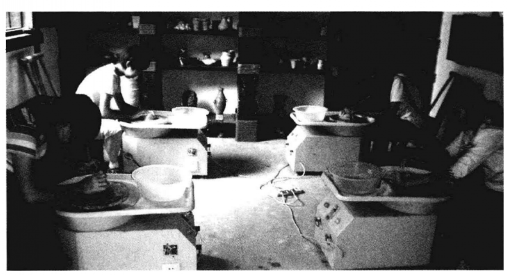
装修一新的书吧

的文化气息。”“还有不少书吧办起了英语、诗歌、书法等沙龙，吸引广大的爱好者。”[①]书吧因为办起了各种沙龙，使知识开始流动与交流，所谓“流水不腐，户枢不蠹”，人们纷纷走进书吧，各取所需。“湖南的一家书吧因为请老外定期主持英语沙龙，同时邀请在当地的外国小朋友参加交友活动，这就不仅吸引了年轻人，而且吧里少年儿童学习英语的兴致也激发出来了，人们在看书、买书的同时，纷纷办起了月卡，甚至年卡。”[②]

1998年10月22日《中国青年报》说：“现在，陶吧在京城已如雨后春笋般的涌现出来。”陶吧在材料方面，强调自然的质感表现；在装饰上，它追求肌理效果的随机性，保持甚至彰显手工制作的痕迹以及不拘一格的造型。都让原本是本称之为“陶艺”这种高雅的文化艺术让许许多多的普通人加入了制作的行列，从小到一只随意捏制的碗、动物塑像，大到装水的大瓮、陶艺壁画，只要赏心悦目，无不令人激动，更为重要的是你参与了这样一种制作的过程。“玩泥巴”不仅仅是小孩子的“天性”，而且是成人的天性，每一个人都有玩的天性，就因为有了这些天性的存在，

① 刘毅：《吧——都市的新风景》，《湖南经济》1998年第2期。

② 汪含：《我的书吧》，《今日中国》2000年第4期。



陶吧

使我们在玩泥巴的过程中更能亲近自然，在那混杂着泥土芳香的清新空气中，“天趣”竟然离我们很近，如此，一块小小的泥巴好像让人们回到了童年，让人们在这钢筋水泥的城市中找到了心灵的归宿，因此，从另一方面讲陶吧也是能使陶艺成为一种更能普及的艺术形式。游戏玩耍对每一个人来说都是能够自然发生的事情，但就是这么简单的活动却能够启发人们的创造性思维和想象力，培养人们一种高尚的情趣，开始“体验与创造”，这就是“陶吧”所带给人的魅力。

当然，各种各样的“吧”，真是举不胜举。根据韩国岭南大学李玄玉博士的观点，目前我国存在的“吧”有以下几大类：

(1) 艺能类：陶吧、绘画吧、木刻吧、琴吧、芭蕾吧、歌吧、音乐吧；

(2) 手工类：布吧、染吧、玻璃吧、纸吧；

(3) 科技类：话吧、邮吧、电话聊天吧；

(4) 艺术类：电影戏剧吧、民谣经典吧、民俗吧、诗吧；

(5) 特色类：摩托吧、鸟吧、发泄吧、宣泄吧；

(6) 休闲类：酒吧、迪吧、表演吧；

(7) 求知类：书吧、清吧、网吧；

(8) 童趣类：玩具吧、菇吧；

(9) 健身类：跳舞吧、击剑吧、跆拳道吧、壁球吧、箭吧、爬吧、足



南京一家网吧


上海一家冰吧

球吧、健美吧；

(10)饮类：茶吧、奶吧、咖啡吧、冰淇淋吧、水吧、醋吧、酿吧；

(11)美食类：果吧、汤吧、沙拉吧、巧克力吧；

(12)回归自然类：氧吧、树吧、泥吧；

(13)时尚类：指甲吧、首饰吧、彩妆吧、酷吧。[①]

"吧"在《现代汉语辞典》中原是作为语气词，如"跳舞吧"、"干活吧！"、"走吧"、"帮帮他吧"等等，或者是用在句末表示一种号召、建议、请求的语气，是一种委婉的表达，使人有亲切之感。其它有在句末表示停顿，带有假设的语气，如"走吧，不好，不走吧，也不好"，有时"吧"用在句末表示疑问，如："他大概不来了吧"，这些词中的"吧"都是虚词，怎么一下子"吧"就变成了与场所有关的词？它的本质特征是什么？为什么越来越多的年轻人被"吧"所吸引而争先恐后的加入。

"在一些休闲场所常能看到结伴的女性，安静的泡在各种各样的吧里，轻啜慢饮小巧的茶点、可人的冰淇淋……"[②]

事实上，我们谈到这里，答案已经非常清晰。各种"吧"文化表面

① 李玄玉：《从"酒吧"到"跳舞吧"》，《阜阳师范学院学报》2004年第2期。
② 《华商报》2000年3月6日。



沉浸在泡吧乐趣的人们

上看是“清闲”，实际上是人精神上的自由解脱和释放的快乐，这才是“吧”文化的本质所在。一方面，“酒吧”不只是一个个性展示的文化休闲场所，“茶吧”也不只是一个清静修身养性之地，甚至于“考研氧吧”也不只是充满着紧张与压力的地方，“吧”的文化空间在这个现代社会日益加大的生存竞争压力面前，为人们提供了一个暂时放松和自由的归属空间，在一定程度上缓解了现代人的生活压力和精神压力，起到了调节情绪、平衡心境的作用。它们的终极目的都是对“自由”追寻。另一方面，“吧”文化之所以发展的这么快速，并且成片的发展，进入到娱乐休闲的各个领域，不是昙花一现，不仅仅是和它能缓解现代生活中人的紧张的生活节奏有关，更为主要的是它同时提供了一种新的交际方式。“泡吧”是“吧”文化中最具有特色的方式，因为“泡”，所以时间不是一小时，也不是两小时，不是蜻蜓点水，更不是浅尝辄止。而是抛去一切的私心杂念，真正地沉在“吧”所营造的空间里。“泡吧要得是一种感觉，一位李小姐甚至将‘吧’喻为精神和情感的教堂。”[1]于是，在“泡”的时间里，人与人之间的交流与沟通就自然成为一种独特的人文景观。

① 吴继宏：《闪烁的“吧”文化》，《今日中国》2001年第7期。



后记

关于《中国时尚文化史》一书的初步想法大约产生于六年前，经过反复的构思与酝酿，最后从时尚这一物质层次面上升到文化史的高层次，在内容方面也增加了精神文化这一方面，撰写人员也随着发生了变化，人数增加至四人，山东画报出版社也能慧眼相中，作为出版社文化史系列丛书的一种来出版，与撰写者分别签订了合同，要求分三册著作。由于中国时尚文化史方面现在没有一本现成著作可作参考，在古代部分撰写难度较大，为了区分何谓时尚何谓民俗，作者为此花了大量的时间阅读，来一一甄别，所以撰写者一下推迟了三年时间完成。

有人说："时尚，是有钱有闲阶级才有权利消遣的文化。"其实对于时尚的追求来说每一个人每一行当都有追求的权利，都有可能出现一种追求新颖或是流行的做法及风格。作为时尚，也并不再只限于服饰这一领域，它既涉及有吃喝穿玩等物质方面的时尚作法，同样也包括了书院的建设、学问的传播、新交通工具的流行、书法绘画风格的盛行等诸多方面。通过研究各时代的时尚，感受到不同时代的生活乐趣，如表现在当时的吃喝玩乐，以及生活用具的不同，人们的服饰搭配和穿著打扮上，甚至是生前和死后的室内陈设，都时刻透露出时代的魅力。在商周的铜鼎和酒尊上，流行饕餮的神秘纹饰，显现出威严的气势；战国时代赵武灵王提倡胡服骑射，因此连铜镜都以骑士斗兽场面为装饰，可见此时的尚武之风；唐宋人喜欢饮茶，瓷瓯便成为当时流行的茶具。这些不同时尚致使的因素，不仅有本土的，也有对外物质文化交流而泊来的。通过如此详细的物质形态和人们的生活观的展现，可以进一步领略到中国文化的博大精深和海纳百川的胸怀。

美国社会学家H·布卢默认为，时尚是一种"流行的或被接受的风格"，常常"被认为是高等的做法"，以及在某些领域具有比较高等的价值。日本社会学者藤竹晓也认为："时尚不仅是某种思潮、行为方式渗透于

社会的过程，而且，通过这种渗透过程，时尚队伍的扩大，还包括不断地改换人们的价值判断过程。”可见时尚就是一种在特定时段内率先由少数人实验、而后来为社会大众所崇尚和仿效的生活样式。其方式正是由精英向大众传递与传播，等到大众流行而又转化为社会风俗习惯之类。故而时尚必须不断地服从新奇原则，才能引起人们的向往，形成流行。按照社会学角度认为时尚就是一种临时性的、由大量的人所狂热遵循和追求的行为方式。时尚具有广泛而强烈的暗示感染性，它在流传的过程中又会有一定的变化，因而，对时尚的传播和扩散往往存在不固定，也不易预测。时尚产生的社会基础是人们物质生活和精神生活需要的不断增长，其价值观及文化内涵正由此而慢慢积累，丰富、变化、发展。通过一个点来展开一片天地，演绎出每一个时代变奏曲。因此可见研究时尚这一文化现象，既要涉及到传播学方面的知识，还要注意社会学方面的因素。

我们知道时尚之所以能在社会上流行，显示出每一时代的生活方式和价值观念的改变，意味着社会进步与发展，为此甚至可以成为一个时代发展的重要标志。由于致使时尚形成的原因繁杂，每一时代特色也不一样，那么我们在研究中国时尚文化史的重点就在于如何寻找到时尚点，对于不同时代的时尚如何定义，由于目前还处于空白期，对时尚性的甄别没有统一的标准，况且长期历史的积淀，再加上文献记载的误读，又往往把它与风俗混淆联系起来，所以甄别每一时代的时尚，成为了撰写过程中重点考虑的因素。

对于中国的时尚文化发展史来说，目前尚无一部著作问世，此套书的出版可以应当视为我国第一部中国时尚文化史。作为首部时尚文化史的框架与构思，肯定存在一定的遗漏，或许还有些错误。再加上这部著作分别由四人来写，又各自撰写了上卷、中卷、下卷部分，在文字语言风格、时尚的理解方面及章节安排上都有着不同的差异。

行文至此，最后以致谢来结束本卷的写作。首先十分感谢山东画报出版社的各位编辑，尤其是傅光中先生，没有他的积极策划与编辑，此套时尚文化史也无法出版完成。再次，感谢罗宏才、张繁文、韩雪松三位先生的积极参与撰写，共同完成了这部文化史的写作。最后还要感谢上海财经大学人文学院领导和各位同仁的关怀与帮助！